This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

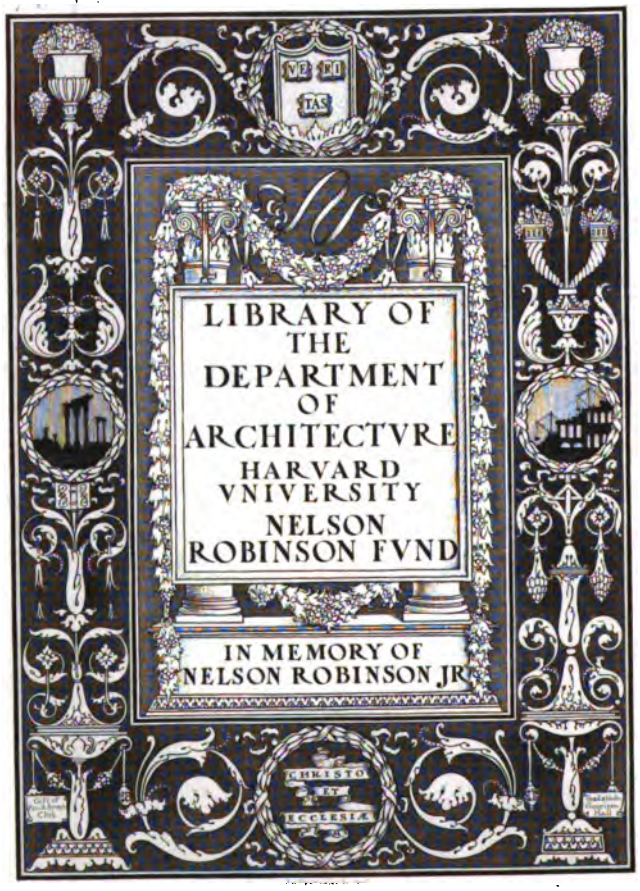
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA1736.1 (H)



TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

TRANSFERRED
TO
HARVARD COLLEGE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

GESCHICHTE

DER

RENAISSANCE IN FRANKREICH

Digitized by Google

Digitized by Google

GESCHICHTE

DER

RENAISSANCE

IN

FRANKREICH

VON

WILHELM LÜBKE

ZWEITE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 163 ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT

CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS F

STUTTGART

VERLAG VON EBNER & SEUBERT

(PAUL NEFF)

1885

Digitized by Google

FA 1736.1 (4)
✓

7 Nov. 1895.
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE,
LAWRENCE SCIENTIFIC SCHOOL,
HARVARD UNIVERSITY.
953

Transferred to Harvard College Library
Sept. 15, 1955.

Gedruckt bei Knorr & Hirth in München.
Papier von der München-Dachauer Actien-Gesellschaft für Maschinenpapier-Fabrikation.

Digitized by Google

SEINER

KÖNIGLICHEN HOHEIT

DEM

GROSSHERZOG FRIEDRICH VON BADEN

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT

ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Aus naheliegenden Gründen mufste ich bei Bearbeitung der franzöfifchen Renaiffance die fyftematifche Behandlung, welche Jacob Burckhardt der Renaiffance Italiens hat angedeihen laffen, aufgeben und zur hiftorifchen Darftellung zurückkehren. Frankreich hat in feiner Renaiffance nicht wie Italien aus dem Volksgeifte heraus eine Gefammtkunft gefchaffen, in welcher das ganze Leben feinen verklärten Ausdruck findet, fondern auf äufseren Anftofs hin, veranlafst durch feine Fürften, inmitten einer noch mittelalterlich empfindenden Welt und vielfach durchkreuzt, ja beirrt von gothifchen Ueberlieferungen, eine Architektur hervorgebracht, die hauptfächlich am Profanbau, und zwar in erfter Linie an den Schlöffern der Könige und des Adels zur Geltung kommt. Wird dadurch die Richtung der franzöfifchen Baukunft einfeitiger, ihre Ausprägung unendlich mannichfaltig, fo gewinnt fie zugleich für den Hiftoriker wie für den praktifchen Architekten einen befonderen Werth. Jener wird mit Intereffe der fcharf gezeichneten Bewegungslinie nachfpüren, in welcher fich aus einem Spiel fubjektiver Laune und Willkür allmählich Einfachheit, Klarheit und Anmuth eines neuen, durchaus eigenthümlichen Stiles entwickeln. Diefer wird nicht ohne Belehrung beobachten, wie eine noch wahrhaft fchöpferifche Zeit durch den Genius ächter Künftler es verftanden hat, den antiken Formenkanon und die Einwirkung der italienifchen Kunft zu einer bei alldem originellen, nationalen Architektur umzuprägen. National in dem einzigen bei der Baukunft zuläffigen Sinne, dafs fie den Gewohnheiten und Anfchauungen des einzelnen Volkes in einer beftimmten Epoche zu einem künftlerifch entfprechenden Gepräge verhilft. Denn die Einzelformen find

Digitized by Google

über alle nationalen Schranken hinaus als Ausdruck ewig gültiger Geſetze und Verhältniſſe Allgemeingut der Menſchheit. Daſs auſserdem eine Zeit wie die unſere, deren eigentliche architektoniſche Aufgaben auf dem Gebiete des Profanbaues liegen, aus den franzöſiſchen Renaiſſancebauten, die für verwandte Bedürfniſſe und unter ähnlichen klimatiſchen Verhältniſſen geſchaffen wurden, Manches lernen kann, verſteht ſich von ſelbſt.

In der Darſtellung habe ich, da das Beſchreibende nothwendig dabei überwiegen muſste, mich bemüht, ſo kurz und ſo klar, ſo genau und ſo anſchaulich wie irgend möglich zu verfahren. Gleichwohl fühle ich, daſs ohne bildliche Darſtellung mein Zweck nur mangelhaft erreicht werden kann. Eine Reihe bezeichnender Illuſtrationen, gröſstentheils von Herrn Architekt Profeſſor Baldinger auf den Holzſtock übertragen, iſt deſshalb hinzugefügt worden, Einiges darunter ganz neu nach Photographieen, Anderes nach gütig mir überlaſſenen Reiſeſkizzen meines Freundes G. Lafius ausgeführt. Die Verlagshandlung hat meinen Wünſchen dabei wie immer in dankenswerther Liberalität Rechnung getragen. Im Uebrigen verweiſe ich auf die zahlreichen werthvollen Publicationen franzöſiſcher Architekten und Stecher ſeit Du Cerceau bis auf die neueſte Zeit, beſonders noch auf die neuerdings durch M. Deſtailleur unternommene neue Ausgabe von Du Cerceaus bekanntem Hauptwerk. (Paris A. Lévy.)

Da meine Darſtellung der erſte Verſuch einer ſelbſtändigen, erſchöpfenden Behandlung dieſes Gegenſtandes iſt, ſo wird eine billig abwägende Kritik dieſs gewiſs mit in Anſchlag bringen. Hoffentlich wird ſie weder gewiſſenhaftes Studium, noch das ernſte Streben nach objectiver Würdigung des Kunſtwerthes der geſchilderten Werke vermiſſen. Der heutigen Architektengeneration iſt aber, ſo dünkt mich, das gründliche Studium der Renaiſſance vor Allem deſshalb ans Herz zu legen, weil wir gerade aus den Schöpfungen jener Epoche lernen können, wie eine über den bloſsen Eklekticismus hinausreichende Architektur mit hoher Freiheit die Summe claſſiſcher Formüberlieferung nur dazu verwendet, um dem geiſtigen Weſen und den praktiſchen Bedürfniſſen der eigenen Zeit und des eigenen Volkes das wohlangepaſste, ausdrucksvolle Kleid zu ſchaffen.

Digitized by Google

VORWORT
ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Seit dem Erſcheinen der erſten Auflage dieſes Buches iſt unſre Kenntniſs von der franzöſiſchen Renaiſſance nicht unerheblich bereichert worden. Zunächſt verdanken wir dem allerdings noch lange nicht abgeſchloſſenen Werke von Paluſtre einen bedeutenden Zuwachs neuer Anſchauungen. Dieſe Ergebniſſe, ſowie die Reſultate eigener von Ort und Stelle gemachter Studien für die neue Bearbeitung des ſeit geraumer Zeit ganz vergriffenen Buches zu verwerthen, war mein vornehmſtes Augenmerk. Der Bau, den ich aufgeführt, hat durch dieſen Zuwachs keine innerliche Umgeſtaltung, wohl aber eine anſehnliche äuſserliche Bereicherung erfahren. Eine für mich erfreuliche Wahrnehmung, denn ich durfte daraus die Ueberzeugung ſchöpfen, daſs ich alles Weſentliche richtig aufgefaſst und zu bleibendem kunſtgeſchichtlichen Geſammtbilde fixirt hatte. Daſs die neue Auflage auſser dieſer textlichen Bereicherung und ſtofflichen Erweiterung auch eine bedeutende Vermehrung ihrer illuſtrativen Zugaben durch wohlgelungene Darſtellungen zum Theil noch nicht veröffentlichter Denkmäler erhalten konnte, wird den Werth des Buches erheblich ſteigern. Auch ſonſt ſind durch weitere Studien weſentliche Bereicherungen gewonnen worden; ich mache auf die Abſchnitte über Jean Foucquet, über König René und über die wichtigen franzöſiſchen Bücherilluſtrationen aufmerkſam.

Sodann aber war es das reiche und glänzende Gebiet des franzöſiſchen Kunſthandwerks, welches hier zum erſten Male im Zuſammenhange mit der Architektur der Zeit geſchildert worden iſt. Indem hier eine Beſchränkung auf das der franzöſiſchen Kunſt beſonders Eigenthümliche und Hervorragende geboten war, galt es die Tiſchlerei und Holzſchnitzerei, das be-

Digitized by Google

deutende Gebiet der franzöſiſchen Keramik mit den Prachtarbeiten eines Paliſſy und den glänzenden Schöpfungen der Oiron-Fayencen, aber auch das Limoſiner Email, die Glasmalerei und endlich den Bucheinband hervorzuheben.

Alle dieſe Richtungen und Leiſtungen der franzöſiſchen Renaiſſancekunſt ſind um ſo nachdrücklicher dem Studium unſrer Künſtler, Architekten und Kunſthandwerker zu empfehlen, als durch die eine Zeit lang gar zu ausſchlieſslich und wahllos betriebene Nachahmung unſrer deutſchen Renaiſſance vielfach ein derber und überladener Zug in die moderne Production gekommen iſt, der ſelbſt über die Grenze des in den alten Originalwerken zu Tage Tretenden noch hinausgeht. Dieſer Richtung gegenüber muſs immer wieder nicht bloſs auf die italieniſche Renaiſſance, ſondern auch auf die franzöſiſche hingewieſen werden, deren Feinheit und künſtleriſche Harmonie uns in hohem Grade belehrend ſein kann. Denn alles, was die Wiſſenſchaft erforſcht, ſoll dem ſchaffenden Leben zu Gute kommen, ſich in friſch pulſirende ſchöpferiſche Thätigkeit umſetzen.

Juni 1885.

W. LÜBKE.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNISS.

ERSTES KAPITEL.

UMWANDLUNG DES FRANZÖSISCHEN GEISTES.

Seite

§ 1. Karls VIII und Ludwigs XII italienische Feldzüge 1
§ 2. Einfluss der italienischen Züge auf den Adel 4
§ 3. Einwirkung der antiken Studien . 6
§ 4. Jean Foucquet 9
§ 5. Die Bücherillustration 15
§ 6. König René von Anjou . . . 29
§ 7. Geistesrichtung Franz' I . . . 32
§ 8. Umschwung der Literatur . . . 35
§ 9. Rabelais und die Thelemitenabtei 37
§ 10. Franz I und die Künstler . . . 39
§ 11. Grundzüge der französischen Renaissance 43

ZWEITES KAPITEL.

DER UEBERGANGSSTIL UNTER KARL VIII UND LUDWIG XII.

§ 12. Nachblühen der kirchlichen Gothik 57
§ 13. Spätgothischer Profanbau . . . 58
§ 14. Das Schloss zu Amboise . . . 64
§ 15. Das Schloss zu Blois 65
§ 16. Das Schloss Gaillon 69
§ 17. Die Künstler von Gaillon . . . 74
§ 18. Denkmäler zu Rouen 77
§ 19. Der herzogliche Palast zu Nancy 79
§ 20 Grabdenkmäler 81

DRITTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

A. KÖNIGLICHE SCHLÖSSER.

§ 21. Das Schloss zu Blois 83
§ 22. Schloss Chambord 88
§ 23. Schloss Madrid oder Boulogne . 96
§ 24. Das Schloss von Fontainebleau . 100
§ 25. Die Bau-Urkunden von Fontainebleau 111
§ 26. Das Schloss St. Germain-en-Laye 116
§ 27. Das Schloss La Muette 120
§ 28. Das Schloss Chalvau 122
§ 29. Das Schloss von Villers-Coterets 125
§ 30. Schloss Folembray 127

Digitized by Google

VIERTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

B. LANDSITZE DES ADELS.

Seite

§ 31. Das Schloſs Nantouillet . . . 129
§ 32. Das Schloſs Chenonceau . . . 133
§ 33. Das Schloſs von Bury 135
§ 34. Das Schloſs Le Verger. . . . 137
§ 35. Das Schloſs Varengeville . . . 138
§ 36. Das Schloſs von Chantilly . . 139
§ 37. Das Schloſs Chateaudun . . . 144
§ 38. Das Schloſs zu Azay-le-Rideau . 148
§ 39. Das Schloſs von Beauregard. . 149
§ 40. Andere Schlöſſer des Loiregebietes. 151
§ 41. Schlöſſer der Normandie . . . 153
§ 42. Schlöſſer in den öſtlichen Provinzen 155
§ 43. Schlöſſer im Süden 158
§ 44. Das Schloſs von Bournazel . . 164

FÜNFTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

C. STÄDTISCHE GEBÄUDE.

§ 45. Gattungen ſtädtiſcher Gebäude . 168
§ 46. Der erzbiſchöfliche Palaſt zu Sens 172
§ 47. Hôtel Ecoville zu Caen . . . 174
§ 48. Andere Privatbauten der Normandie 179
§ 49. Das Haus der Agnes Sorel zu Orleans 181
§ 50. Das Haus Franz' I zu Orleans . 185
§ 51. Holz- und Fachwerkbauten in Orleans 188
§ 52. Privatgebäude in Quadern zu Orleans 191
§ 53. Bauten in Backſtein und Quadern zu Orleans 194
§ 54. Andere Privatbauten im mittleren Frankreich. 196
§ 55. Das Haus Franz' I zu Paris . . 202
§ 56. Privatgebäude im Languedoc . 203
§ 57. Das Stadthaus zu Orleans . . 205
§ 58. Das Stadthaus zu Beaugency . 209
§ 59. Das Stadthaus zu Paris . . . 210
§ 60. Oeffentliche Brunnen 214

SECHSTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

A. DIE HAUPTMEISTER UND IHRE WERKE.

§ 61. Veränderte Zeitverhältniſſe . . 218
§ 62. Umgeſtaltung der Architektur . 222
§ 63. Pierre Lescot und Jean Goujon 225
§ 64. Der Palaſt des Louvre. . . . 229
§ 65. Jacques Androuet du Cerceau . 235
§ 66. Philibert de l'Orme 243
§ 67. De l'Orme's Schriften 246
§ 68. Das Schloſs Anet 250
§ 69. Die Tuilerien 257
§ 70. Das Schloſs von St. Maur . . 262
§ 71. Jean Bullant 264
§ 72. Das Schloſs Ecouen 267

SIEBENTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

B. DIE ÜBRIGEN PROFANBAUTEN.

§ 73. Das Schloſs Ancy-le-Franc . . 274
§ 74. Das Schloſs Vallery. 277
§ 75. Das Schloſs Verneuil 278
§ 76. Das Schloſs Charleval. . . . 286
§ 77. Das Schloſs du Pailly 289
§ 78. Das Schloſs Sully 294
§ 79. Das Schloſs Angerville-Bailleul . 296
§ 80. Das Schloſs Maune 300

Digitized by Google

Seite

§ 81. Die Gärten der Renaiſſance . . 301
§ 82. Städtiſche Gebäude in Orleans . 308
§ 83. Städtiſche Gebäude in den nördlichen Provinzen 312
§ 84. Das Stadthaus zu Arras . . . 315
§ 85. Städtiſche Gebäude in den ſüdlichen Provinzen 317

ACHTES KAPITEL.

DER PROFANBAU UNTER HEINRICH IV UND LUDWIG XIII.

§ 86. Weitere Umgeſtaltung der Architektur 322
§ 87. Arbeiten am Louvre 325
§ 88. Arbeiten zu Fontainebleau . . 329
§ 89. Bauten zum öffentlichen Nutzen 332
§ 90. Der Palaſt des Luxembourg . . 334
§ 91. Andere Werke von de Brosse . 336
§ 92. Privatſchlöſſer dieſer Zeit . . . 337
§ 93. Städtiſche Privathäuſer . . . 341
§ 94. Oeffentliche Gebäude 344

NEUNTES KAPITEL.

DER KIRCHENBAU DER RENAISSANCEZEIT.

§ 95. Die Entwickelungsſtufen desſelben 348
§ 96. Kirchen zu Caen 350
§ 97. Andere Kirchen der Normandie 352
§ 98. Kirchen zu Paris 357
§ 99. Kirchen in Jsle de France . . 361
§ 100. Kirchen zu Troyes 363
§ 101. Kirchen im übrigen Frankreich . 365
§ 102. Thurmbauten 368
§ 103. Kapellenbauten 372
§ 104. Kirchen in ſtreng klaſſiſchem Stile 377
§ 105. Dekorative Werke 379
§ 106. Grabmäler 384

ZEHNTES KAPITEL.

DAS KUNSTGEWERBE DER EPOCHE.

§ 107. Allgemeiner Charakter 392
§ 108. Schreinerei und Schnitzerei . . 394
§ 109. Töpferei, Terracotten und Steinzeug 398
§ 110. Bernard de Paliſſy 401
§ 111. Die Fayencen von Oiron . . . 406
§ 112. Die Fayencen von Nevers . . 409
§ 113. Limoſiner Email 411
§ 114. Glasmalerei 418
§ 115. Bucheinbände 424

Digitized by Google

VERZEICHNISS

DER

ILLUSTRATIONEN

Fig. 1. Verehrung der Madonna. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)
» 2. Einſegnung der Apoſtel. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)
» 3. Randleiſten von G. Tory. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)
» 4. Zierbuchſtaben von G. Tory. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)
» 5. Randleiſten von Oronce Fine. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)
» 6. Initialen von Oronce Fine. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)
» 7. Cartouchenvignette. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)
» 8. Initialen mit mauriſchen Ornamenten. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)
» 9. Aus Ovid's Metamorphoſen von Salomon Bernard. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)
» 10. Aus Ovid's Metamorphoſen von Salomon Bernard. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)
» 11. Titelblatt aus Couſin's Perſpective.
» 12. Initialen aus Jehan Couſin's Perſpective.
» 13. Schloſs von Bury. (Du Cerceau und Viollet-le-Duc.)
» 14. Vom Schloſs zu Blois. (Baldinger nach Phot.)
» 15. Hôtel Ecoville zu Caen.
» 16. Sens. Erzbiſchöflicher Palaſt. Hofarkade. (Sauvageot.)
» 17. Haus der Agnes Sorel. Decke im Obergeſchoſs.
» 18. Galerie im Schloſs La Rochefoucauld. (Baldinger nach Phot.)
» 19. Pilaſter-Kapitäl von Fontainebleau. (Pfnor.)
» 20. Kamin aus dem Schloſs Du Pailly. (Sauvageot.)
» 21. Hôtel de la Trémouille. Erdgeſchoſs. (Viollet-le-Duc.)
» 22. Schloſs Chaumont. (Baldinger nach Phot.)
» 23. Schloſs Martainville. Erdgeſchoſs. (Sauvageot.)
» 24. Schloſs zu Amboiſe. Aeltere Theile. (Du Cerceau.)
» 25. Schloſs zu Blois. Erdgeſchoſs. (Du Cerceau.)
» 26. Schloſs Gaillon. Erdgeſchoſs. (Du Cerceau.)
» 27. Schloſs Gaillon. (Du Cerceau und Deville.)

Digitized by Google

Fig. 28. Portal von Gaillon. (Baldinger nach Phot.)
» 29. Die Wendeltreppe im Schloſs zu Blois.
» 30. Schloſs von Blois. Theil der nördlichen Façade. (Baldinger nach Phot.)
» 31. Schloſs Chambord.
» 32. Schloſs Chambord. (Du Cerceau.)
» 33. Chambord. Laterne. (Baldinger.)
» 34. Schloſs Madrid. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)
» 35. Schloſs Madrid. Mittelſtück der Façade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)
» 36. Geſammtplan des Schloſſes Fontainebleau. (Pfnor.)
» 37. Schloſs von Fontainebleau. Aus dem ovalen Hof. (Nach Pfnor.)
» 38. Schloſs von Fontainebleau. Theil der Südfaçade des ovalen Hofes. (Pfnor.)
» 39. Fontainebleau. Theaterfaçade. (Pfnor.)
» 40. Ballſaal zu Fontainebleau. (Sadoux.)
» 41. Fontainebleau. Grundriſs der älteren Theile. (Du Cerceau.)
» 42. Schloſs S. Germain. (Sauvageot.)
» 43. Aus dem Hofe des Schloſſes von S. Germain. (Sauvageot.)
» 44. Schloſs La Muette. (Nach Du Cerceau.)
» 45. Schloſs Chalvau. Erdgeſchoſs. (Du Cerceau.)
» 46. Schloſs Chalvau. Vordere Façade. (Du Cerceau.)
» 47. Schloſs Folembray. (Du Cerceau.)
» 48. Schloſs Nantouillet. (Sauvageot.)
» 49. Schloſs Chenonceau. (Du Cerceau.)
» 50. Schloſs Chenonceau. (Baldinger nach Phot.)
» 51. Schloſs Bury. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)
» 52. Schloſs Chantilly. (Du Cerceau.)
» 53. Aus dem Hofe zu Chantilly. (Du Cerceau.)
» 54. Schloſs Chantilly. Pavillon aus König Heinrichs II Zeit. (Du Cerceau.)
» 55. Treppe zu Chateaudun. Grundriſs.
» 56. Treppe zu Chateaudun. (Chapuy.)
» 57. Schloſs von Azay-le-Rideau. (Baldinger nach Phot.)
» 58. Das Schloſs von Beauregard. (Du Cerceau.)
» 59. Schloſs von Chanteloup. (Nach Sadoux-Paluſtre.)
» 60. Schloſs von Uſſon. (Baldinger nach Phot.)
» 61. Schloſs La Rochefoucauld. Oſtfaçade. (Baldinger nach Phot.)
» 62. Schloſs von Aſſier. (Baldinger nach Phot.)
» 63. Schloſs von Bournazel.
» 64. Erzbiſchöflicher Palast in Sens.
» 65. Caen. Hôtel Ecoville. (Sauvageot.)
» 66. Hôtel Ecoville. Hofſeite. (Sauvageot.)
» 67. Orleans. Haus der Agnes Sorel. (Mon. hiſt.)
» 68. Haus der Agnes Sorel. Decke im Erdgeſchoſs.
» 69. Orleans. Haus Franz' I. (Sauvageot.)
» 70. Orleans. Hof im Hauſe Franz' I. (Sauvageot.)
» 71. Orleans. Haus Franz' I. (Sauvageot.)
» 72. Haus in Orleans.
» 73. Haus in Orleans.
» 74. Orleans. Verkaufsladen.
» 75. Orleans. Rue du Châtelet.
» 76. Orleans. Marché à la volaille.

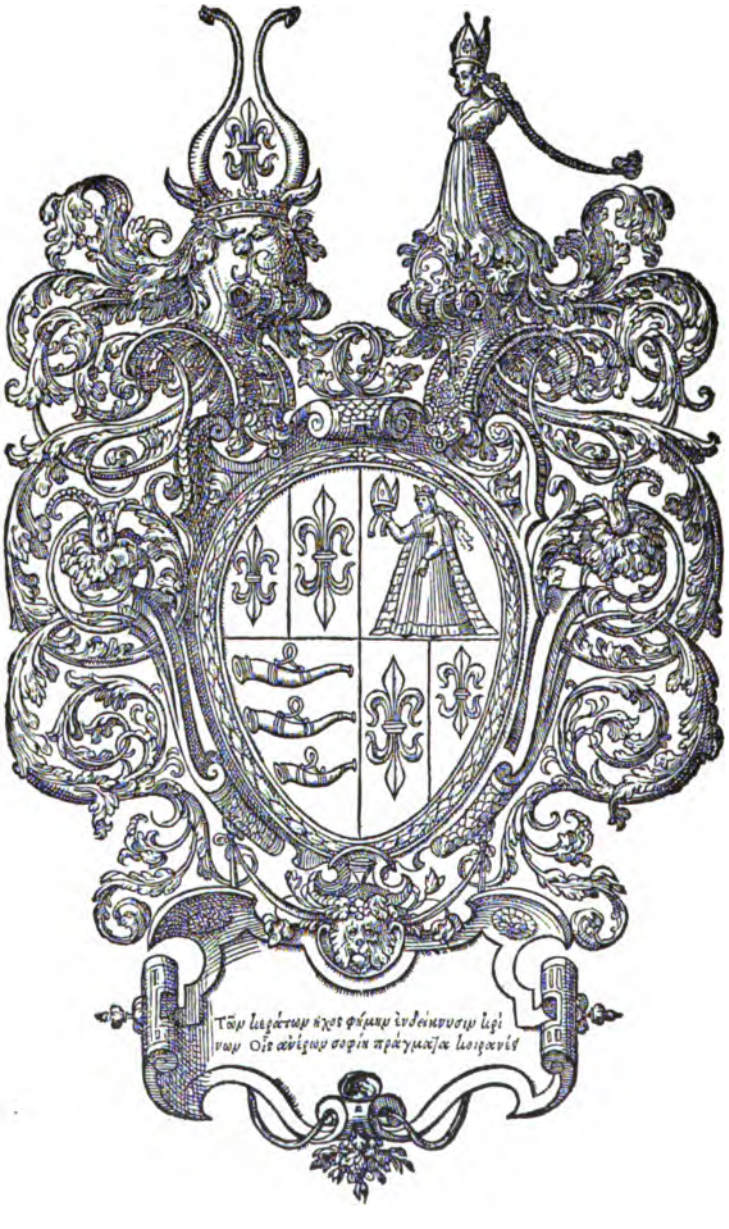
Digitized by Google

Fig. 77. Orleans. Rue du Tabourg.
» 78. Orleans. Rue pierre percée.
» 79. Wohnhaus in Dijon. (Sauvageot.)
» 80. Sogenanntes Haus Franz' I in Paris. (Paluſtre-Sadoux.)
» 81. Vom Stadthaus zu Orleans. (Mon. hiſt.)
» 82. Stadthaus zu Beaugency.
» 83. Brunnen zu Mantes. (Sadoux.)
» 84. Fontaine zu Clermont-Ferrand. (Chapuy.)
» 85. Plan des Louvre und der Tuilerien.
» 86. Paris. Louvre. Hoffaçade. (Baldinger.)
» 87. Entwurf für eine Hausfaçade. (Du Cerceau.)
» 88. Entwurf zu einem Schloſſe. (Du Cerceau.)
» 89. De l'Orme's »franzöſiſche« Säule. Louvre. (Baldinger nach Phot.)
» 90. Schloſs Anet. (Pfnor.)
» 91. Aus dem Hof von Schloſs Anet. (Baldinger nach Phot.)
» 92. De l'Orme's Plan der Tuilerien. (Du Cerceau.)
» 93. Tuilerien. Theil von de l'Orme's Gartenfaçade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)
» 94. Schloſs St. Maur. (Du Cerceau.)
» 95. Schloſs Ecouen. (Baltard.)
» 96. Schloſs von Ecouen. (Baldinger nach du Cerceau.)
» 97. Schloſs Ancy-le-Franc. Erdgeſchoſs. (Sauvageot.)
» 98. Ancy-le-Franc. Hoffaçade. (Sauvageot.)
» 99. Aus dem Hofe des Schloſſes Vallery. (Baldinger nach du Cerceau.)
» 100. Das Schloſs Verneuil. (Du Cerceau.)
» 101. Das Schloſs Verneuil. (Baldinger nach du Cerceau.)
» 102. Verneuil. Hofarkaden. (Baldinger nach du Cerceau.)
» 103. Schloſs du Pailly. (Sauvageot.)
» 104. Schloſs Sully. (Sauvageot.)
» 105. Schloſs Angerville-Bailleul. (Sauvageot.)
» 106. Schloſs Angerville. (Sauvageot.)
» 107. Das Schloſs Maune. (Du Cerceau.)
» 108. Gartenlaube zu Montargis. (Du Cerceau und Berty.)
» 109. Gartenanlage zu Verneuil. (Du Cerceau und Berty.)
» 110. Haus du Cerceau's zu Orleans.
» 111. Haus du Cerceau's zu Orleans. (Sauvageot.)
» 112. Vom Stadthaus zu Arras. (Berty.)
» 113. Aus dem Hofe des Hôtel d'Assezat. Touloufe. (Berty.)
» 114. Louvre-Galerie Heinrich's IV. (Baldinger nach Phot.)
» 115. Fontainebleau. Aus dem Hofe Heinrich's IV. (Pfnor.)
» 116. Fontainebleau. Hirſchgalerie. (Baldinger nach Pfnor.)
» 117. Schloſs von Beaumesnil. (Sauvageot.)
» 118. Hôtel Montescot zu Chartres. (Sauvageot.)
» 119. Vom Stadthaus zu La Rochelle. (Baldinger nach Phot.)
» 120. Caen. S. Pierre. (Baldinger nach Phot.)
» 121. Argentan. Kirche St. Germain. (Sadoux.)
» 122. Paris. S. Etienne du Mont. (Baldinger nach Phot.)
» 123. Paris. St. Euſtache. (Baldinger nach Phot.)
» 124. Chambord. Dorfkirche. (Laſius.)
» 125. Dijon. S. Michel. (Baldinger nach Chapuy.)

Digitized by Google

Fig. 126. Kapelle in St. Jacques zu Rheims. (Laſius.)
» 127. Rouen. Kapelle S. Romain. (Sadoux.)
» 128. Kathedrale zu Toul. Ursula-Kapelle. (Laſius.)
» 129. Kapellengitter zu Fécamp. (Sadoux.)
» 130. Kapellengitter in der Kathedrale zu Laon. (Sadoux.)
» 131. Grabmal in der Kathedrale zu Narbonne. (Baldinger nach Phot.)
» 132. Grabmal Ludwig's XII.
» 133. Hausthüre zu Blois. (Baldinger nach Phot.)
» 134. Franzöſiſcher Schrank nach Herdtle.
» 135. Bleiglaſirte Gourde. Louvre.
» 136. Bodenplatten aus dem Muſeum zu Sèvres.
» 137. Kanne von F. Briot. Samml. A. v. Rothſchild.
» 138. Steinzeug-Vaſe. Louvre.
» 139. Schüſſel von Paliſſy. Samml. des Marquis de St. Seine.
» 140. Humpen von Paliſſy. Louvre.
» 141. Schüſſel von Paliſſy. Louvre.
» 142. Schüſſel von Paliſſy. Louvre.
» 143. Kanne von Paliſſy. Sammlung G. v. Rothſchild.
» 144. Fayencen von Oiron.
» 145. Salzfass in Oiron-Fayence. Sammlung Fountaine.
» 146. Majolica-Vaſe von Nevers. Muſeum zu Nevers.
» 147. Perſiſche Vaſe von Nevers. Sammlung E. Pascal.
» 148. Bodenplatte aus dem Palaſte der Herzoge von Nivernois. Muſeum zu Nevers.
» 149. Emailkanne von Limoges. Kenſington-Muſeum.
» 150. Rand einer Email-Schale von Pierre Reymond. Louvre.
» 151. Theil einer Schüſſel von Pierre Reymond. Sammlung Baſilewsky.
» 152. Rückſeite einer Schale von Pierre Courtois. München.
» 153. Glasgemälde in der Schloſskapelle zu Vincennes. (Sadoux-Paluſtre)
» 154. Bucheinband für Jean Grolier. (Sammlung Dutuit.)
» 155. Bucheinband für den Grafen von Mannsfeld. (Sammlung Didot.)
» 156. Bucheinband für J. Grolier. (Nach Techener.)
» 157. Bucheinband aus der Bibliothek Franz' I. (Sammlung Dutuit.)
» 158. Bucheinband für Heinrich II. (Nach Techener.)
» 159. Bucheinband für Heinrich II.
» 160. Bucheinband für Heinrich II.
» 161. Bucheinband für A. de Montmorency. (Nach Techener.)
» 162. Bucheinband von Le Gascon. (Sammlung Dutuit.)
» 163. Einband aus der Bibliothek des Cardinals Mazarin.

Digitized by Google



Digitized by Google

I. KAPITEL.

UMWANDLUNG DES FRANZÖSISCHEN GEISTES.

§ 1.

KARLS VIII UND LUDWIGS XII ITALIENISCHE FELDZÜGE.

KARL VII hatte Frankreich von den Engländern befreit, Ludwig XI durch Niederwerfung der grofsen Vafallen und durch Begünftigung des Bürgerftandes die königliche Macht befeftigt und die Einheit des Reiches befördert. So waren die Bedingungen gewonnen, unter denen Frankreich in die neue Zeit eintreten konnte. Um aber völlig mit dem Mittelalter zu brechen, bedurfte es einer Einwirkung von aufsen, von dem Lande, welches fchon feit dem Beginn des 15. Jahrhunderts mit Entfchiedenheit den neuen Weg befchritten hatte und im glänzenden Wiederfchein des klaffifchen Alterthums Kunft und Wiffen, ja das ganze Leben umzugeftalten ftrebte. Es waren königliche Erbanfprüche, welche Karl VIII und Ludwig XII fowie fpäter Franz I über die Alpen führten; im tieferen Grunde aber war es die überfchüffige Kraft der frifch aufblühenden franzöfifchen Nation, war es die durch das ganze Mittelalter die germanifchen Völker bewegende Sehnfucht nach dem Süden, welche diefe zahlreichen Kriegszüge veranlafsten. Die phantaftifche Fahrt des jugendlichen Karl VIII, unbefonnen und ohne Vorbereitung unternommen, macht mehr den Eindruck einer übermüthigen Luftbarkeit als eines ernften Kriegszuges. Es ift eine ununterbrochene Kette von Feftlichkeiten, in denen Karl mit feinen gleich ihm jugendlichen Rittern fich berauschte. In Turin beginnt die Prinzeffin von Piemont in einem fabelhaft reichen Aufzuge,

Digitized by Google

umgeben von einer Schaar junger Damen,[1]) die Reihe dieſer Luſtbarkeiten; in Aſti weiſs der verſchlagene Lodovico Sforza durch fünfzig der ſeltenſten und mindeſt ſpröden Schönheiten den thörichten und ſchwachen, leicht entzündbaren König zu feſſeln; in Piſa iſt es ein ganzer Chor flehender Damen, durch die man ihn für die Befreiung der Stadt vom florentiniſchen Joch zu gewinnen ſucht. Ueberall empfangen Triumphbögen, ſceniſche Darſtellungen, hiſtoriſche Bilder, prachtvolle Aufzüge das Heer der Franzoſen.[2]) Den Höhenpunkt erreicht dies Treiben in Neapel, deſſen üppige Feſte dem König und den Seinen ein zweites Capua wurden. Beſonders iſt Karl hingeriſſen von der Schönheit des Schloſſes Poggio Reale, dieſer mit allem Zauber der Frührenaiſſance geſchmückten Villa mit ihren luftigen Hallen, ihren Springbrunnen, ihrem Roſenparterre und den ſchattigen Baummaſſen ihres Parks. Serlio giebt im III. Buche ſeines Werkes eine Aufnahme und Schilderung dieſes jetzt verſchwundenen, von König Alfons erbauten Luſthauſes. In der Mitte, ſagt er, war ein quadratiſcher von Arkaden umgebener Hof mit einem vertieften Baſſin, zu welchem rings Stufen hinabführten. Hier ſpeiſte der König an ſchönen Tagen mit auserwählten Damen und Cavalieren, und wenn es ihm gefiel, ſo füllte ſich auf ein gegebenes Zeichen das Baſſin mit Waſſer, und Herren und Damen blieben gemeinſam in dieſem improviſirten Bade. Auch fehlte es nicht an reichen Gewändern, um ſich wieder anzukleiden, noch an köſtlichen Betten für die, welche der Ruhe bedürftig waren. »O delitie Italiane,« ſetzt der Berichterſtatter in ſeiner Begeiſterung hinzu: »come per la discordia noſtra ſiete eſtinte!«

So that ſich eine Welt voll ungeahnter Schönheit den Blicken der erregbaren Franzoſen auf. Statt ihrer mittelalterlich geſchloſſenen, mit Wall und Graben umgebenen, von finſter dräuenden Thürmen geſchützten, zinnengekrönten Schlöſſer ſehen ſie die fürſtlich glänzenden offenen Paläſte mit ihren Loggien und Arkaden, ihrem Schmuck von Marmor, Gemälden und Bildwerken, die Villen mit ihren weiten Hallen, ihren prächtigen Gärten. Daheim iſt alles finſter, trotzig, kriegeriſch; hier alles heiter, offen, lebensfroh. Wir wiſſen, welcher Reichthum von Meiſterwerken durch zwei Generationen von Architekten, Bildhauern und Malern ſeit Brunellesco, Ghiberti, Maſaccio in Florenz und den übrigen Städten Italiens in Kirchen, Kapellen und Paläſten entſtanden war. Noch jetzt wirkt auf uns die Fülle dieſer an-

[1]) Der Chroniſt, der in Schilderung ihres koſtbaren Anzuges ſchwelgt, fügt hinzu: »et ainſi richement veſtue eſtoit montée ſur une hacquenée, laquelle eſtoit conduicte par ſix laquets bien accouſtrez de fin drap d'or broché, avec une bande de damoiſelles.« Desrey in Monſtrelet, chroniques. Vol. III. Paris 1603. fol. — [2]) »C'eſtoit choſe admirable à voir que toutes les figures d'hiſtoire, des myſtères, des arcs triomphaux deſtinés au paſſage du roy et de l'armée de France.«

Digitized by Google

muthigen Werke bezaubernd; wie muſs ſie damals den ſolcher Schönheit ungewohnten Nordländern im vollen Reiz der Neuheit überwältigend entgegengetreten ſein. Die maſſiven Quadermauern der florentiner Paläſte [1]) finden ſelbſt beim trockenen Chroniſten Erwähnung, und der damals im Glanze der Neuheit ſchimmernde Palazzo Medici (Riccardi), der dem König zur Wohnung angeboten wird, ſcheint ihm ganz von Marmor erbaut.[2]) Mit Vorliebe aber werden die Reize der Villen geſchildert, die in ihrer freien Verbindung von Architektur, Garten- und Parkanlage ſtets auf's Neue die Bewunderung wecken. Auf Karl macht alles dies einen tiefen Eindruck; wir ſehen ihn in Florenz und Rom [3]) fleiſsig umherwandern, namentlich um die Kirchen und ihre Merkwürdigkeiten zu betrachten; wir ſehen ihn Kunſtwerke und Bücher kaufen und ſelbſt eine Anzahl von Künſtlern nach Frankreich berufen, um dort Arbeiten für ihn auszuführen.[4])

Noch ſtärker werden die Einflüſſe Italiens unter Ludwigs XII weiſer und glücklicher Regierung. Deutlicher laſſen ſich die Eindrücke italieniſcher Kunſt in den Aufzeichnungen der Chroniſten erkennen. So ſchildert Jean d'Auton die Schönheit des Parks von Pavia, ſeiner prächtigen Baumgruppen, der üppigen Wieſen, der Bäche und Springbrunnen, der Ziergärten und Luſthäuſer, der ihm ein wahres Eden zu ſein ſcheint.[5]) So giebt er eine genaue Beſchreibung des Domes zu Genua mit ſeinem Portal, den Schiffen und ihren Porphyrſäulen, der Kapelle Johannes des Täufers [6]) mit ihren Statuen und dem marmornen Tabernakel ſammt ſeinen Bildwerken. Alſo haben die ſchönen Arbeiten Matteo Civitali's von Lucca ſich den Augen des königlichen Hiſtoriographen tief eingeprägt, obwohl er den Namen des Meiſters nicht nennt. Aber auch den Finger des Heiligen vergiſst er nicht, mit welchem dieſer auf den Herrn gezeigt hat, und der »ſupernaturellement fut exempt de la puiſſance du feu«. Die Bewunderung Italiens ſpiegelt ſich auch ſpäter noch in Rabelais' Pantagruel, wo Epistemon [6]) von einem Beſuch erzählt, den er vor Jahren mit andern Lernbegierigen gemacht, um die »welſchen Gelahrten, Raritäten und Alterthümer« zu ſehen. »Beſchauten uns eben aufmerkſam die ſchöne Lag und Pracht von Florenz, den Bau des Doms, die herrlichen Tempel und ſtolzen Paläſt« .... Dagegen ſagt ein Mönch aus Amiens: »Ich weiſs nit was für Spaſs euchs macht, die Leun

---

[1]) »De palais maſſifs comme des citadelles.« — [2]) »Puis il fut accompagné au logis qui luy eſtoit préparé, appartenant à Pierre de Médici, dont les murs ſont tous baſtis de marbre.« Lavigne, journal, in Godefroy's Samml. zur Geſch. Karls VIII. Paris 1617. 4. — [3]) »Il alloit par récréation voir les lieux les plus curieux et les choſes les plus rares.« Lavig ne — [4]) La renaiſſance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII par Eugène Müntz. Paris 1885. Eine ſehr werthvolle Arbeit. — [5]) Chroniques de Jean d'Auton I, 51: »que mieux ſembloit un Eden paradiſique qu'une domaine terreſtre.« — [6]) Ibid. II, 230 sqq. — [7]) Ich citire die treffliche Ueberſetzung, beſſer geſagt Nachdichtung von G. Regis, IV, 11.

Digitized by Google

und Afrikanen (ſo denk ich heiſst ihr was man ſonſt Tiger nennt) dort bei dem Wartthurm anzuſchauen, desgleichen die Strauſsen und Stachelſchwein in dem Palaſt Herrn Philipp Strozzi's. Mein Treu, lieber ſäh ich einen guten feiſten Ganſert am Spieſs. Die Porphyr und Marmel da ſind ſchön, ich ſchelt ſie nicht: allein nach meinem Schmack weit beſſer ſind doch die Butter-Striezel von Amiens. Dieſe antikiſchen Statuen ſind wohlgemacht, wills glauben: aber bei dem heiligen Ferreol von Abbeville, die jungen Dirnlein bei uns zu Haus ſind tauſendmal zuthulicher.« —

Auch Ludwig XII läſst Kunſtwerke und Künſtler aus Italien kommen, unter letzteren vor allem Fra Giocondo, den berühmten veroneſiſchen Baumeiſter.[1]) Doch werden wir uns vergeblich nach Spuren der Thätigkeit desſelben umſchauen. Dagegen beſitzen wir das Geſchichtswerk von Claude Seyſſel, den der König in ſeinen Dienſt als Hiſtoriographen berufen hatte.

§ 2.

Einfluss der italienischen Züge auf den Adel.

Der franzöſiſche Adel war noch ganz befangen in der Lebensweiſe und Anſchauung des Mittelalters. In den italieniſchen Kriegszügen erkennt man das letzte Aufflammen des ritterlichen Geiſtes und zugleich die erſten Spuren vom Untergange desſelben, vom Aufkommen einer neuen Geſittung. Karl VIII zieht wie ein mittelalterlicher Degen aus auf romantiſche Abenteuer, auf die Eroberung Neapels und die ganz phantaſtiſche Einnahme Konſtantinopels; Franz I iſt der letzte Ritter und zugleich der Zerſtörer des Ritterthums. Noch lebt der Adel auf ſeinen feſten Schlöſſern, aber durch Ludwig XI war ſeine Macht gebrochen, die königliche Gewalt mehr und mehr zunehmend; ſo wird aus der Ritterſchaft allmählich ein Hof- und Kriegsadel im Dienſte der Krone. Zu Hauſe ſitzen die Edelfrauen noch in alter Sitte auf ihren einſamen Schlöſſern, von Jungfrauen aus vornehmen Geſchlechtern umgeben, ihre Kinder erziehend, ſtickend, leſend, auch wohl ſchon ſchriftſtellernd. Eine anmuthige Schilderung ſolchen Lebens haben wir an Gabriele von Bourbon, der erſten Gemahlin des wackern Louis de la Trémouille, die ſelbſt kleine Abhandlungen »zu Ehren Gottes, der Jungfrau Maria und zur Unterweiſung junger Damen« verfaſst.[2])

Die Ritter ſelbſt ſind aber gröſserentheils den Wiſſenſchaften und Künſten nicht hold. Der Dichter Alain Chartier klagt:[3]) »plus y a car ce fol langage court aujourd'hui que noble homme ne doit ſavoir les lettres, et tiennent à reprouches de gentilleſſe bien lire ou bien escrire.« Von ſeinen Kriegszügen heimkehrend verachtet der franzöſiſche Ritter die Italiener wegen

[1]) Vaſari, ed. Le Monnier IX, 159 und Note 2. — [2]) Mém. de Louis de la Trémouille, chap. 12. — [3]) L'éſpérance, ed. de Duchesne, p. 316.

Digitized by Google

ihrer Weichlichkeit, die unzertrennlich von einer hohen Kulturblüthe zu ſein pflegt; dennoch wirken die dort gewonnenen Anſchauungen einer glänzenden Kunſt umgeſtaltend auf ſeinen Geiſt, und unvermerkt ziehen Wiſſenſchaften und Künſte aus Italien ſelbſt bei ihm ein. Den ſtärkſten Stoſs empfing aber das feudale Leben durch die veränderte Kriegsweiſe der neuen Zeit, die Einführung des ſchweren Geſchützes und die überwiegende Bedeutung des Fuſsvolks. Der ritterliche Mann in ſchwerer Rüſtung auf ſeinem gleichfalls gepanzerten Roſs giebt nicht mehr wie früher den Ausſchlag; ſein Panzer wird für ihn fortan mehr eine Laſt als ein Schutz. Und ebenſo erging es den feudalen Schlöſſern, deren Mauern dem ſchweren Geſchütz eben ſo wenig zu widerſtehen vermochten wie der geſchloſſenen Macht des Königthums. So trägt alles dazu bei, den Adel in ſeinem Weſen umzugeſtalten.

Dennoch ſind die alten Ueberlieferungen ſo mächtig, das Gefühl und Bewuſstſein kriegeriſcher Tüchtigkeit ſo herrſchend, daſs das Ritterthum nur langſam und ſchwer ſeinen feudalen Charakter aufgiebt. Wie wenig zunächſt ſelbſt die italieniſchen Züge wirkten, merkt man aus den Aufzeichnungen der Chroniſten und Geſchichtſchreiber. Faſt nichts bieten ſie als Berichte von Kriegsthaten, allenfalls wechſelnd mit Schilderungen von Feſten, deren Glanzpunkt in mittelalterlicher Weiſe Turniere ſind. Erſt unter Heinrich II kommt auch darin die neue Zeit zum Durchbruch, und Brantôme erzählt von einem Feſt, welches der Kardinal von Ferrara dieſem König zu Lyon gab, und wobei er nach antiker Weiſe Gladiatorenſpiele, eine Naumachie und endlich eine Tragödie zum Beſten gab, die von italieniſchen Schauſpielern und Schauſpielerinnen aufgeführt wurde, lauter Genüſſe, wie der Berichterſtatter verſichert, die vordem in Frankreich noch nie erlebt worden waren.[1])

Zu Ludwigs XII und ſelbſt noch zu Franz I Zeit ſpäht man vergeblich in der Maſſe der Memoiren nach künſtleriſchen oder literariſchen Aufzeichnungen; ſelbſt über italieniſche Bauten oder Bildwerke findet man nur vereinzelte Notizen. Und ſo dringt auch ins franzöſiſche Leben nur ſpärlich erſt der Einfluſs Italiens. Wohl leſen wir ſchon unter Ludwig XI bei einem Einzug, den dieſer im Jahre 1461 zu Paris hielt, von Sirenen, durch drei ſchöne nackte Mädchen dargeſtellt, die den König empfingen, und die der Chroniſt naiv genug ſchildert.[2]) Bisweilen wird uns wohl erzählt, daſs die

---

[1]) Brantôme, Mém. Henry II: »Cette entrée donc fut accompagnée de pluſieurs très-belles ſingularitez, l'une d'un combat à outrance et à l'antique, de douze gladiateurs veſtus de ſatin blanc les ſix, et les autres de ſatin cramoiſi fait à l'antique Romaine« .... »La troiſième belle choſe auſſi fut cette belle naumachie, ou combat de Galères tout à l'antique.« — [2]) Les chroniques du Roy Louis XI, par Jean de Troyes, p. 16: »et ſi y avoit encores trois belles filles faiſans perſonnaiges de Seraines toutes nuës, et leur veoit on le beau tetin droit ſeparé, rond et dur, qui eſtoit choſe bien plaiſante.«

Digitized by Google

jungen Herren ſich mit Ballſpielen ergötzen, die, wie ausdrücklich hinzugefügt wird, aus Italien eingeführt ſind.[1])

Ein andres Mal läſst vor Ludwig XII eine florentiniſche Tänzerin ihre Künſte ſehen.[2]) Im Uebrigen bleibt der Sinn für das höhere Schöne in der Maſſe ſelbſt der gebildetſten Kreiſe noch ſtumpf, ja verſchloſſen. Nur einzelne feinere Geiſter wie Comines haben ein Auge dafür. Inmitten ſeiner diplomatiſchen Verhandlungen findet dieſer Staatsmann doch Zeit für Beobachtungen anderer Art. Er ſchildert[3]) die Häuſer von Venedig mit ihrer Bekleidung von iſtriſchem Marmor, Porphyr und Serpentin; mit der prachtvollen Ausſtattung ihrer Zimmer, den vergoldeten und gemalten Decken, den marmornen mit Bildwerken geſchmückten Kaminen, den koſtbaren Betten, Teppichen und anderem Mobiliar. Er erzählt uns, daſs die Quaderſteine am Dogenpalaſt an den Fugen eines Zolles Breite vergoldet ſind, daſs drinnen die Säle in Gold und Farben ſchimmern. Er bewundert[4]) die Marmorpracht der Certoſa von Pavia, die ſchönſte Kirche, die er je geſehen; er iſt es auch, durch den wir Kunde von den künſtleriſchen Unternehmungen Karls VIII erhalten[5]). Auſser dieſem und ſeinem Nachfolger iſt es aber der Miniſter Ludwigs XII, der Kardinal Georg von Amboiſe, der als Förderer der Kunſt, als Verbreiter eines neuen höheren Kulturlebens ſich verdient macht. Von ſeiner Kunſtliebe giebt Nichts eine ſo hohe Vorſtellung wie die glänzende Reſidenz, die er ſich zu Gaillon baute, und die er mit aller Pracht ausſchmückte, obwohl das Schloſs nicht ſein Beſitzthum, ſondern das ſeines Erzbisthums Rouen war. In demſelben Geiſte bauten auch ein Julius II und Leo X, nur daſs des Kardinals Kunſtliebe noch uneigennütziger war, da er, durch Staatsgeſchäfte ſtets ferngehalten, während ſeiner ganzen Regierungszeit nur ein dutzend Mal auf wenig Tage ſeine Lieblingsſchöpfung beſuchen konnte.[6])

§ 3.

Einwirkung der antiken Studien.

Schon Ludwig XI hatte griechiſche Gelehrte in ſein Land berufen, die Bibliothek vermehrt, die Univerſität von Paris zu reorganiſiren begonnen. Karl VIII, mehr noch Ludwig XII, ſetzen dieſe Beſtrebungen fort und ſuchen in aller Weiſe die klaſſiſchen Studien zu fördern. Zunächſt bewirken die antiken Studien einen Umſchwung in der Literatur, der ſich indeſs nur

[1]) Mém. de Fleuranges in der Coll. univ. XVI, 6 u. 7: »Monſieur d'Angoulesme (nachmals Franz I) et le jeune adventureux jouoient à l'escaigne, qui eſt un jeu venu d'Italie« .... »jouoient à la groſſe boule, qui eſt un jeu d'Italie non accoutumé de par deçà.« — [2]) Chroniques de Jean d'Auton III, 9. — [3]) Mémoires de Phil. de Comines, l. VII, chap. 15. — [4]) Ebend. l. VII, chap. 7. — [5]) Ebend. l. VIII, chap. 18. — [6]) A. Deville, comptes des dépenſes de la conſtruction du château de Gaillon. Paris 1850, p. XVII.

Digitized by Google

langſam vollzieht, anfangs vielfach gehemmt durch pedantiſche Unbehülflichkeit. Noch verharrt die Mehrzahl der Chroniſten im naiven Ton ihrer ſchlichten, ungeſchmückten Erzählung; aber Andre, die nach dem Ruhm des Hiſtorikers ſtreben, ringen nach kunſtvollerer Darſtellung, ſchlagen zierlichere Weiſen an, beginnen die antiken Geſchichtsſchreiber nachzuahmen. Treffend bemerkt Ranke:[1] »Der italieniſche Geiſt ward von den klaſſiſchen Muſtern zur Nachbildung ihrer Formen angeregt, der deutſche durch das Studium der Sprache auf die Urkunden des Glaubens und ihre Aneignung im Geiſte zurückgeführt; der franzöſiſche ſetzte ſich mit der Mannigfaltigkeit des Inhalts der alten Autoren, namentlich des Geſchichtlichen in unmittelbare Beziehung. Auf die Form der franzöſiſchen Literatur hatten die Alten damals keinen beſonderen Einfluſs.«

Das beſte Beiſpiel dafür bietet Jean d'Auton, Ludwigs XII Hiſtoriograph und Hofpoet. Gleich in der Vorrede ſeines Werkes ſpricht er es aus,[2] daſs wie bei den Griechen und Römern die Feder beredter Dichter und anmuthiger Redner nicht weniger zum Wohle des Staates beigetragen habe, als die Lanze der tapferſten Krieger, ſo habe er ſich mit Tinte und Papier alle Mühe gegeben der öffentlichen Sache nach Kräften zu nützen. Sein Buch wimmelt von antiken Citaten, die manchmal mühſam genug herbeigeholt ſind und den naiven Ton der Erzählung oft ſeltſam unterbrechen. So wenn er einen Sturm des franzöſiſchen Heeres mit einer Belagerung der Unterwelt, um Proſerpina und Eurydice zu rauben,[3] vergleicht; wenn er die Mäſsigkeit des Königs der Ueppigkeit eines Sardanapal entgegenſetzt;[4] wenn er die vom Feinde in Brand geſetzten Felder mit der von Phaeton's Sturz angezündeten Erde vergleicht;[5] wenn er bei Erwähnung der Inſel Mitylene ſeine Kentniſſe der griechiſchen Sage und Geſchichte auskramt;[6] beſonders aber wenn er ſeine Helden ſchön ſtyliſirte Reden im Geiſte des Livius halten läſst.[7] Zu kindiſcher Spielerei miſsbraucht er die lateiniſche Sprache oder vielmehr einen Schein derſelben bisweilen in Verſen wie folgende:

»Ora per duces conſors ter regens et poſſes Syon:
Or a perdu ſes conſorts, terres, gens et poſſeſſion.
Ludo vicia fui demi lana Germanie:
Ludovic y a fui de Milan à Germanie.«

Uebrigens meint er naiv,[8] es ſei kein Wunder, wenn die Bücher der Griechen, Römer und »andrer barbariſcher Völker« reicher an ſchönen Worten und löblichen Dingen ſeien als die »unſeren«, ſo rühre das von

[1] Franz. Geſch. I, 124. — [2] Chroniques de Jean d'Auton, publ. par Paul L. Jacob, Paris 1834. I, 2. — [3] Ebend. I, 46. — [4] Ebend. I, 61. — [5] Ebend. I, 83. — [6] Ebend. II, 55. — [7] z. B. die Rede Lodovico Sforza's an ſeine Hauptleute I, 171. — [8] Jean d'Auton III, 79.

Digitized by Google

dem Mangel an guten Styliſten. (Beiläufig: Dieſe Anwendung des Wortes Barbar haben ſich die Griechen wohl nicht träumen laſſen.) Nicht minder pedantiſch iſt das endloſe Klagegedicht[1]) auf den Tod der Tomaſſina Spinola von Genua, die ſo ſchwärmeriſch in Ludwig XII verliebt war, daſs ſie auf die falſche Nachricht ſeines Ablebens wirklich ſtarb. Die ganze griechiſche Mythologie wird zu ihren Ehren geplündert, Neptun feierlich apoſtrophirt, die Todtenrichter, Parzen, Najaden, Dryaden und Oreaden, Nereiden und Satyrn werden angerufen und alle berühmten Liebenden des Alterthums in Contribution geſetzt. Bei ſolch krauſen Geſchmackloſigkeiten kann die Geſchichte jenes unglücklichen Skeptikers nicht Wunder nehmen, dem die antike Mythologie ſo zu Kopf geſtiegen war, daſs er in der Ste. Chapelle dem celebrirenden Prieſter die Hoſtie entriſs mit den Worten: »ſoll dieſe Narrheit ewig dauern?« Jean d'Auton erzählt mit Entrüſtung, daſs derſelbe nur Jupiter und Hercules als Gottheiten anerkannt, alle Geſetze auſser den natürlichen geleugnet und ſogar zu der Behauptung ſich verſtiegen habe, die Seeligen würden kein anderes Paradies finden als die Champs elyſées. Der arme Schelm wurde demnach rite verbrannt, wie der Chroniſt naiv hinzuſetzt:[2]) »et lui brûlé tout vif comme deſſervi l'avoit.«

Wie weit die Vorliebe ging antike Anſpielungen zu machen, beweiſt unter anderm das Tagebuch Louiſens von Savoyen,[3]) Franz' I Mutter, die bei aller Kürze dieſer knappen Aufzeichnungen doch Gelegenheit findet auf Cäſar's Commentarien zu verweiſen und zu bemerken, daſs bei den Römern Ardres »Ardea« und Calais »Caletum« oder »portus Itius« genannt werden. Dieſelbe Dame zeigt uns, wie mit dieſen Studien merkwürdige Züge von Freidenkerei zuſammenhängen, die indeſs mit wunderlichen Aeuſserungen mittelalterlichen Aberglaubens verquickt ſind. So meint ſie, im Kriege ſeien lange Paternoſter und Gebetmurmeln nicht am Platz, denn das ſei eine beſchwerliche Waare, die im Kampf höchſtens Leuten diene, die nicht wiſſen was zu thun. Daneben freilich zahlreiche Züge eines kraſſen Wunderglaubens.

So finden wir überall in dieſer Zeit dieſelbe Miſchung: mittelalterliche Anſchauungen, vom Geiſt der neuen Zeit angehaucht, und in dieſem Gährungsprozeſs die erſteren immer mehr von letzterem verdrängt: die finſtere Scholaſtik der Sorbonne von dem freien Aufleben der antiken Literatur, die ſtrenge Zucht des altväteriſchen Schloſslebens von der ungebundenen Geſelligkeit des Hofes, die ritterliche Kampfweiſe von der neuen Kriegführung mit Fuſsvolk und Geſchütz. Auf allen Punkten dringt ein neues Fluidum in die geiſtige Atmoſphäre; dieſe iſt noch ſchwer, nebelicht, trübe;

---

[1]) Ebend. III, 125 ff. — [2]) Ebend. III, 33. — [3]) Journal de Louiſe de Savoie (Coll. de Michaud et Poujoulat, V.).

Digitized by Google

aber ſie fängt an ſich zu bewegen, aufzurollen, zu zertheilen. Gerade ſo äuſserlich, werden wir finden, ſind die antiken Formen den gothiſchen Conſtruktionen und Anlagen der Gebäude aufgeheftet. Die Geſinnung iſt und bleibt noch geraume Zeit mittelalterlich gebunden, nur hie und da im Einzelnen ſchleicht ſich ein neues Ausdrucksmittel ein.

§ 4.

Jean Foucquet.

Zu den merkwürdigſten Erſcheinungen der Uebergangszeit gehört der Maler *Jean Foucquet* von Tours. Wir beſitzen über ihn zahlreiche eingehende Arbeiten, ſo daſs es hier nicht Noth thut, auf das allgemein Bekannte zurückzukommen. Wir wiſſen, daſs er als »der gute Maler und Illuminator (enlumineur) König Ludwigs XI« bezeichnet wird, und daſs er für dieſen Fürſten und für andere vornehme Perſonen eine Anzahl von Handſchriften mit Miniaturen geſchmückt hat. Dahin gehört die franzöſiſche Ausgabe des Joſephus in der Nationalbibliothek zu Paris, wahrſcheinlich für den Herzog von Nemours um 1465 ausgeführt. Unter den 14 darin vorhandenen Bildern darf man 9 auf Foucquet's Hand zurückführen. Ebendort iſt ein franzöſiſcher Livius gleichfalls mit Miniaturen Foucquet's geſchmückt. Ein anderer Livius mit Bildern des Meiſters findet ſich in der Bibliothek zu Tours, ein Virgil in der Bibliothek zu Dijon, mit Miniaturen, die vielleicht ſeiner Schule angehören. Bedeutender iſt ein anderes Werk, ein für den Schatzmeiſter Karls VII und Ludwigs IX Etienne Chevalier ausgeführtes Gebetbuch, das leider nicht mehr als Ganzes vorhanden iſt, von dem aber nicht weniger als 40 Miniaturen im Beſitze des Herrn Ludwig Brentano la Roche zu Frankfurt a/M. ſich befinden, während zwei andre Blätter an den Baron Feuillet de Conches nach Paris und an Lady Springle nach London gelangt ſind.

Ein anderes Werk, von den uns erhaltenen vielleicht das früheſte, iſt die franzöſiſche Ueberſetzung von Boccaccio »de caſibus virorum et foeminarum illuſtrium«, jetzt in der Hofbibliothek zu München. Das Buch iſt nach einer inſchriftlichen Notiz am 24. November 1458 durch den Schreiber vollendet worden, worauf ſich die Arbeit des Malers unmittelbar angeſchloſſen haben wird. Foucquet ſteht in dieſen Schöpfungen nicht blos als einer der vorzüglichſten Miniatoren aller Zeiten da, ſondern er vereinigt in ſeiner Kunſt die Vorzüge der damaligen flandriſchen Malerei mit den Errungenſchaften ſeiner italieniſchen Zeitgenoſſen.[1]) Der flandriſche Realismus

[1]) Mrs. Marc Pattiſon, the renaiſſance of art in France (London 1879) leugnet den flandriſchen Einfluſs (I. p. 290) wie mir ſcheint mit Unrecht.

Digitized by Google

in der genauen Schilderung der Wirklichkeit, der durchaus individuellen Geſtalten, der reichen Zeitkoſtüme, der perſpektiviſch abgeſtuften landſchaftlichen und architektoniſchen Gründe, verbindet ſich mit jenem Sinn für rhythmiſchen Aufbau der Compoſitionen wie ihn die damalige italieniſche Kunſt, namentlich die florentiner Schule, entwickelt hatte. Manches erinnert an die milde Anmuth eines Fra Angelico, beſonders der edle Stil der Gewandung, der Ausdruck der Köpfe und das meiſt in einer lichten Tonſcala durchgeführte Colorit. Am auffallendſten aber iſt, daſs Foucquet in ſeinen Werken neben den häufig vorkommenden gothiſchen Gebäuden, wie ſeine Heimat ſie ihm auf Schritt und Tritt darbot, die Formen der Renaiſſance mit groſser Vorliebe anwendet, und zwar nicht bloſs in jener naiven Vermiſchung mit mittelalterlichen Elementen, wie ſie dem ganzen Norden bis tief in's 16. Jahrhundert geläufig war, ſondern oft in völlig reiner und von auffallendem Verſtändniſs zeugender Weiſe, ſo daſs man ſagen muſs, daſs Foucquet allen übrigen nordiſchen Künſtlern der geſammten Frührenaiſſance in dieser Hinſicht um mehr als ein Menſchenalter vorausgeeilt war. Erwägen wir, daſs um die Mitte des 15. Jahrhunderts mehrere namhafte flandriſche Künſtler ſich längere Zeit in Italien aufhielten und gleichwohl in ihren Werken nicht den leiſeſten Einfluſs der Kunſt des Südens ſpüren laſſen, ſo wird die Erſcheinung Foucquets nur noch merkwürdiger. Ohne Frage muſs der Künſtler, der zwiſchen 1415 und 1420 in Tours geboren ſein mag, ſich längere Zeit in Italien aufgehalten haben. Vasari[1]) erzählt in ſeinem Leben Filarete's, daſs dieſer durch einen ſehr ausgezeichneten Maler Giovanni Focchetta (in der zweiten Ausgabe in Foccora corrumpirt,) das Bildniſs Papſt Eugens IV für St. Maria ſopra Minerva habe malen laſſen. Filarete ſelbſt berichtet ebenfalls dieſe Thatſache, wobei er aber den Namen des Malers in Giachetto Francioso corrumpirt. Dies muſs im Jahre 1443 geſchehen ſein, als Eugen IV nach ſeiner Vertreibung durch die Römer auf den päpſtlichen Stuhl zurückkehrte. Auf dasſelbe Bild bezieht ſich der italieniſche Humaniſt Francesco Florio, der um 1477 von Tours aus in einem Briefe an ſeinen Freund Jacobo Tarlato den Johannes Fochettus über alle Maler der Welt, ſelbſt über Polygnot und Apelles, erhebt, und beſonders die Gemälde desſelben in der von Ludwig IX ausgeſtatteten Kirche Notre dame la riche nicht genug zu rühmen weiſs. Seit 1461 läſst ſich dann Foucquet in den Urkunden als angeſehener, für den franzöſiſchen Hof viel beſchäftigter Meiſter in der Heimat nachweiſen, wo er um 1480 geſtorben ſein muſs.

Für unſre Betrachtung iſt es von Werth, feſtzuſtellen, in welchem Umfange der Meiſter ſich die Formen der italieniſchen Renaiſſance zu eigen

[1]) Vaſari ed. Sanſoni II, 461.

Digitized by Google

gemacht hat. Unterſuchen wir zunächſt den Münchener Boccaccio, der durch die Pracht ſeiner Ausſtattung und den Reichthum ſeiner Illuſtrationen einen hohen Rang einnimmt. Unter den 91 Bildern ragt durch Gröſse und

Fig. 1. Verehrung der Madonna. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)

Schönheit das 28½ cm. breite und 34½ cm. hohe Titelblatt hervor, welches eine Gerichtsſitzung darſtellt. Karl VII ſelbſt thront in ſeinem Parlament, umgeben von den Groſswürdenträgern der Krone, während der General-

Digitized by Google

prokurator die Anklage verliest, und im Vordergrunde bewaffnete Wächter das herandrängende Volk zurückzuhalten suchen. Das Blatt mit seinen etwa 300 Figuren steht nicht blos an Grösse und Reichthum, sondern auch an Feinheit der Ausführung, Schärfe der Charakteristik und harmonischer Farbenpracht einzig da. Ausser diesem Prachtstück ist noch eine Anzahl andrer Bilder auf Foucquet selbst zurückzuführen, namentlich die grösseren Darstellungen, welche den einzelnen Kapiteln vorausgehen. Besonders anziehend ist die mehrmals in Variationen wiederkehrende Scene, wo Boccaccio am Schreibpulte sitzt und in dichtem Gedränge die berühmten Männer und Frauen sich ihm nahen, als wollten sie ihm selbst ihre Geschichte erzählen. Der Sessel mit seinem Baldachin ist gothisch, ebenso die Einfassung des Bogens, aber die Zwickelflächen sind mit antiken Medaillonköpfen geschmückt, und der Abschluss zeigt Renaissanceformen mit Voluten und Akanthus. Zum letzten Male erscheint die Hand des Meisters auf Blatt 122. Die grosse Mehrzahl namentlich der kleineren Abbildungen vertheilt sich auf zwei Gehülfen, von denen der eine dem Meister nahe zu kommen sucht, während der andere durch matteres Colorit und schwächere Zeichnung sich als beträchtlich geringer darstellt. Was die angewandten architektonischen Formen betrifft, so treten zwischen den gothischen die Renaissancemotive ziemlich häufig auf; es fehlt nicht an Rundtempeln mit Kuppeln, antiken Portalen und korinthischen Pilastern; mehrmals kommen römische Triumphbögen vor mit allerlei kleinen Varianten, wobei die Kenntniss römischer Triumphthore unverkennbar ist. Wo der Einblick in ein Gemach gegeben wird, besteht die Umrahmung des Bildes in der Regel aus cannelirten korinthischen oder römischen Pilastern,

Steht hier indess überall das architektonische Beiwerk ziemlich bescheiden da, so nimmt es eine ungleich höhere Bedeutung in Anspruch bei den herrlichen Blättern zu Frankfurt, die dem nach oft wiederholtem inschriftlichen Zeugniss für »Maistre Estienne Chevalier« ausgeführten Gebetbuch entstammen. Wie dieses Werk unbedingt die Höhe der künstlerischen Leistungen Foucquets bezeichnet, so zeigt er sich auch im Verständniss und der Anwendung der architektonischen Formenwelt als einen Mann, der die grossen Neuerungen der italienischen Kunst sich völlig zu eigen gemacht hat. Schon darum muss dieses Werk als das reifere, also auch spätere bezeichnet werden. Wohl weiss der Künstler die malerischen mittelalterlichen Prospecte seiner Heimat mit vollem Verständniss vorzuführen; bisweilen wendet er auch die gothischen Formen für den Gesammtaufbau seiner Compositionen an, wie denn die Verkündigung in einem gothischen Chor vor sich geht, wo die Madonna sich mit ihrem grossen Gebetbuche auf einem Teppich häuslich eingerichtet hat. In andern Fällen mischt er beide Bauweisen in naivster Art, so in der Verehrung der Madonna (Fig. 1), wo diese in einer reichen

Digitized by Google

gothiſchen Portalniſche thront, deren Füllung das Muſchelmotiv der Renaiſſance zeigt. Noch auffallender iſt die an das Portal unmittelbar anſtoſsende Wandbekleidung im Hintergrunde mit ihren cannelirten korinthiſchen Pilaſtern und genau durchgeführtem antikem Gebälk. Auch die über dieſem

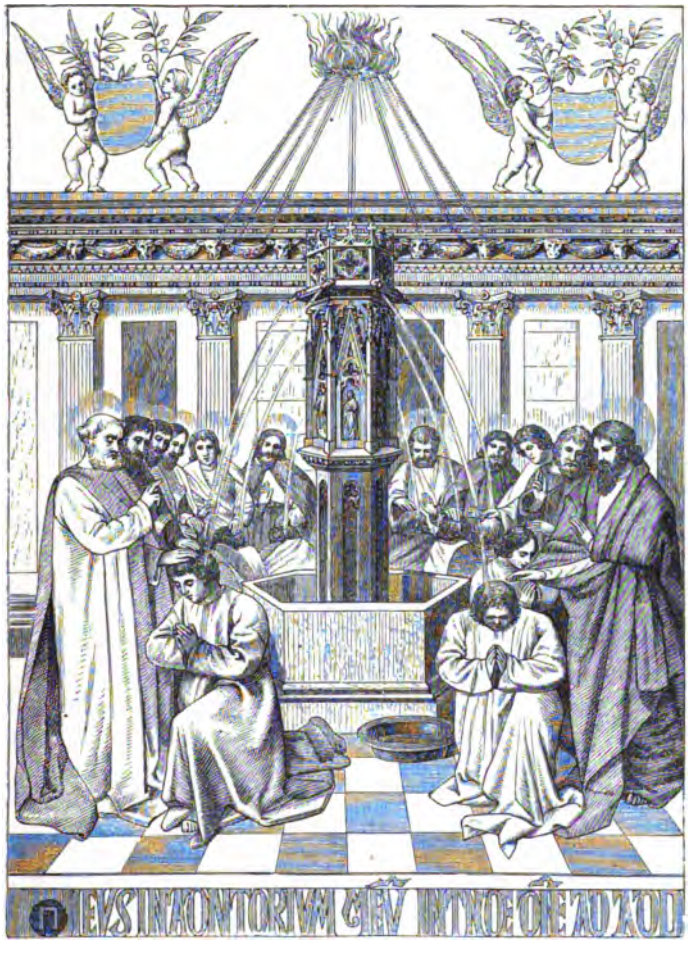


Fig. 2. Einſegnung der Apoſtel. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)

ſich tummelnden nackten Genien, welche Medaillons halten und Fruchtgewinde auf den Schultern tragen, ſind Elemente der Renaiſſance und contraſtiren eigenthümlich mit den auf andern Blättern mehrfach vorkommenden bekleideten Engelknaben, die durch das Diakonengewand ſich als Kinder des Mittelalters zu erkennen geben.

Digitized by Google

Wo der Künſtler die feierlichſte Pracht entfalten will, wie auf dem herrlichen Eingangsblatt, wo der Stifter von ſeinem Schutzpatron St. Stephanus empfohlen und von muſizirenden Engeln begleitet vor der Madonna kniet, da iſt durch cannelirte korinthiſche Pilaſter, prächtige Wandtäfelungen, reiche antike Geſimſe mit feſtonhaltenden Genien die Renaiſſance zum vollen Ausdruck gekommen. Aber bezeichnend genug thront die Madonna in einer gothiſchen Niſche, ſo daſs hier doch wohl für die Himmelskönigin eine Form von myſtiſcher Feierlichkeit gewählt wurde. Bei der Begegnung zwiſchen Maria und Eliſabeth ſieht man ſeitwärts einen Altarbau unter einem von Compoſitaſäulen getragenen Baldachin, deſſen Gebälk und Geſims der ioniſchen Ordnung folgt. Bei der anmuthigen Scene, wo die Apoſtel zum Antritt ihrer Wanderſchaft eingeſegnet werden (Fig. 2), ſchlieſst wiederum eine Wand mit Marmorgetäfel, gegliedert durch cannelirte korinthiſche Pilaſter, und abgeſchloſſen durch ein prachtvolles antikes Gebälk und Geſims mit Stierſchädeln und Fruchtſchnüren den Hintergrund ab. Auf dem Geſims ſieht man drollige nackte Flügelknäbchen paarweiſe Wappen haltend und Lorbeerzweige ſchwingend. Der Brunnen aber, der die Mitte einnimmt und mit ſeinen Waſſerſtrahlen die Knieenden beſprengt, zeigt gothiſche Formen.

Nochmals kommt dann die Antike ausſchlieſslich und in höchſter Pracht bei der Darſtellung der Vermählung Maria's und Joſeph's zur Geltung, denn ein dreithoriger Triumphbogen, der bis auf die reichen Reliefs, die plaſtiſch geſchmückten Schluſsſteine, die ſchwebenden Victorien in den Zwickeln und die Caſſettirungen der gewölbten Thorwege den römiſchen Vorbildern nachgeahmt iſt, bildet den Abſchluſs. Merkwürdigerweiſe aber iſt dieſes Prachtſtück der Architektur, das die Aufſchrift templum Salomonis trägt, mit zwei Compoſitaſäulen decorirt, deren Schäfte geſchweift und in horizontalen Streifen abwechselnd mit gewundenen Cannelirungen und allerlei Reliefſcenen bedeckt ſind. Woher der Künſtler dieſe Anſchauungen entlehnte, die hier zum erſten Mal auftreten, dann bei Rafael in den Cartons für die Teppiche wiederkehren, um endlich bei dem coloſſalen Tabernakel in St. Peter in das gröſste monumentale Maſs übertragen zu werden, wiſſen wir nicht. Was aber die geſammten Renaiſſanceformen Foucquets auszeichnet, iſt der Umſtand, daſs ſie nicht aus den dekorativ überſchwänglichen Schulen Oberitaliens, woher die deutſchen Meiſter von Nürnberg und Augsburg ihre Anſchauungen ſchöpften, ſondern aus der ſtrengeren florentiniſchen Auffaſſung ſich herſchreiben. Brunellesco, Maſaccio, Fra Angelico ſind die Vorbilder unſeres Meiſters; namentlich des letzteren Wandgemälde in S. Marco ſind mit Hintergründen ähnlicher Art ausgeſtattet, bei denen der cannelirte korinthiſche Pilaſter eine groſse Rolle ſpielt. Daſs Foucquet mit ſeiner Hinneigung zu den antiken Formen in ſeiner Nation über ein halbes Jahrhundert vereinzelt blieb, werden wir ſpäter ſehen.

Digitized by Google

§ 5.

Die Bücherillustration.

Später als die merkwürdigen Schöpfungen Foucquets, aber doch früher als die monumentale Erſcheinung der Renaiſſance in Frankreich, ſind die Leiſtungen des Bücherdrucks, ſofern ſie ſich auf die künſtleriſche Ausſtattung der Bücher beziehen. Wir haben hier nicht jene überſtrömende Phantaſiefülle, jene geiſtreiche Kraft und Mannigfaltigkeit der Erfindungsgabe zu verzeichnen, wie ſie Deutſchland in dieſer Epoche darbietet. Bei uns war es der Sieg der Reformation, der eine volksthümliche Literatur von unglaublichem Reichthum hervorrief und damit zugleich eine Freude an künſtleriſcher Ausſtattung, welche durch die Thätigkeit von Meiſtern wie Dürer, Burgkmaier, Holbein, Kranach u. A. die mächtigſte Förderung erfuhr. In Frankreich, wo die Reformation bald unterdrückt wurde, blieb die Literatur weit mehr ein Beſitzthum der vornehmeren Kreiſe, und es war in erſter Linie der Hof, namentlich Franz I, der »Vater der Wiſſenſchaften«, (père des lettres), welcher dieſe Richtung förderte. Nur ſehr langſam brach ſie ſich Bahn und faſt noch länger als in Deutſchland blieb beim Bücherdruck die gothiſche Type in Kraft, da beſonders in den bürgerlichen Kreiſen man mit groſser Zähigkeit an dem nationalen Stil der Gothik feſthielt. Als dann doch, durch die Verbindungen mit Italien, durch die Kriegszüge Karls VIII und Ludwigs XII, die Einflüſſe der Kunſt des Südens ſich geltend machten, endlich aber Franz I ſich der neuen Kunſt der Renaiſſance mit Begeiſterung zuwandte, muſste auch die Typographie die alten ausgetretenen Geleiſe verlaſsen und in neue Bahnen einlenken.[1])

Dies geſchah nun zunächſt in der Weiſe, daſs die Buchdrucker für die Ausſtattung ihrer Erzeugniſſe die Ornamente, Randleiſten, Vignetten, Zierbuchſtaben u. dgl. aus italieniſchen Büchern einfach copiren lieſsen, ſo daſs bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts gröſstentheils ſolch entlehntes Schmuckwerk in den franzöſiſchen Büchern angetroffen wird. Daraus ergab ſich auch für die folgende Zeit ein ziemlich enger Anſchluſs an italieniſche Formgebung und an die mehr zeichneriſch plaſtiſche, als maleriſche Behandlung der italieniſchen Illuſtration. Franz I in ſeiner Begeiſterung für die Wiſſenſchaften und Künſte war es, der durch ſein Eingreifen der franzöſiſchen Typographie einen Aufſchwung verlieh. Er beſtätigte die von ſeinem Vorgänger den Buchdruckern und Buchhändlern verliehene Steuerfreiheit, ſchuf die Hofbuchdruckerſtellen und ertheilte Pri-

[1]) Vergl. A. F. Butſch, die Bücherornamentik der Renaiſſance. München 1880. Fol. II. Bd. Das Folgende beruht auf Studien in den Bibliotheken zu Stuttgart und München, von denen namentlich letztere reich an den ſeltenſten Werken der damaligen franzöſiſchen Literatur iſt.

Digitized by Google

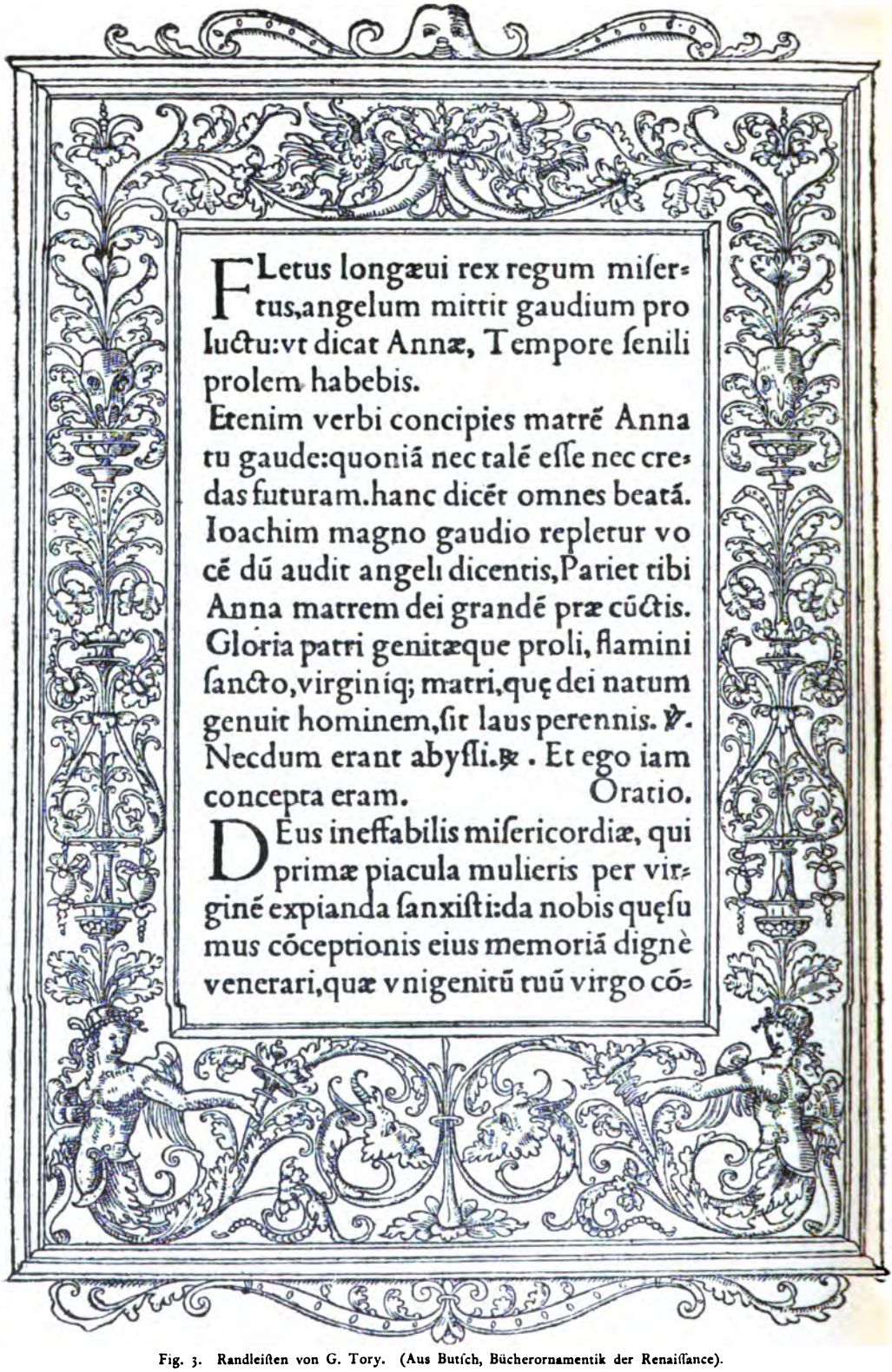

FLetus longæui rex regum miſer=
tus,angelum mittit gaudium pro
luctu:vt dicat Annæ, Tempore ſenili
prolem habebis.
Etenim verbi concipies matrẽ Anna
tu gaude:quoniã nec talẽ eſſe nec cre=
das futuram.hanc dicẽt omnes beatã.
Ioachim magno gaudio repletur vo
cẽ dũ audit angeli dicentis,Pariet tibi
Anna matrem dei grandẽ præ cũctis.
Gloria patri genitæque proli, ſpiritui
ſancto,virginiq; matri,quę dei natum
genuit hominem,ſit laus perennis. ℣.
Necdum erant abyſſi.℟. Et ego iam
concepta eram. Oratio.
DEus ineffabilis miſericordiæ, qui
primæ piacula mulieris per vir=
ginẽ expianda ſanxiſti:da nobis quęſu
mus cõceptionis eius memoriã dignè
venerari,quæ vnigenitũ tuũ virgo cõ=

Fig. 3. Randleiſten von G. Tory. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance).

Digitized by Google

viligien gegen den Nachdruck, ſorgte für die Verbeſſerung der Typographie, indem er die Beſtrebungen eines Geofroy Tory, Simon de Colines, Robert Etienne, Conrad Neobar und Anderer förderte. Allerdings ließs er ſich durch die Furcht vor dem Ueberhandnehmen der Reformation 1534 zu einem Verbot des Bücherdrucks hinreiſsen, und der gelehrte R. Etienne muſste 1550, weil er der neuen Lehre anhing, nach Genf flüchten; aber dies konnte kaum vorübergehend die Entwicklung der Typographie hemmen, die bis gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts immer noch Beachtenswerthes leiſtete.

Bezeichnend für den Charakter der franzöſiſchen Illuſtration iſt und bleibt es, daſs ſie wie die geſammte Kunſt Frankreichs überwiegend unter dem Einfluſs des Hofes ſteht. Sie gewinnt dadurch die Richtung auf das Feine und Elegante und erinnert in dieſer Hinſicht an die Miniaturmalerei des Mittelalters, die aus denſelben Gründen in Frankreich vorzugsweiſe nach formalem Reiz ſtrebte. Weiterhin iſt es beachtenswerth, daſs nur die Officinen von Paris und Lyon in ihren typographiſchen Leiſtungen eine ſelbſtändige Bedeutung gewinnen; aber ſo Glänzendes ſie auch hervorbringen, ſo unleugbar in dieſen Arbeiten ſich der den Franzoſen eigenthümliche feine Geſchmack offenbart, ſo bietet doch Frankreich nicht das Bild jener unerſchöpflich reichen, wenngleich im ganzen Charakter viel derberen Mannigfaltigkeit wie Deutſchland, wo in zahlreichen gröſseren und kleineren Städten ein erſtaunlich rühriger Wetteifer in der typographiſchen Arbeit herrſcht. Auch hier alſo treffen wir dieſelben Züge, welche in der geſammten übrigen Kunſt und Kultur beide Länder unterſcheiden.

Unter den franzöſiſchen Drucken vom Ausgang des 15. Jahrhunderts ſind die zahlreichſten, immer wieder auf's Neue reproduzirten, die unter dem Namen der »Heures« bekannten Gebetbücher, deren Maſſenhaftigkeit allein von der Devotion und dem Feſthalten an den kirchlichen Ueberlieferungen den deutlichſten Beweis giebt. Die erſten Drucke dieſer Art, die von Simon Voſtre aus dem Jahre 1486 und die von Philippe Pigouchet und Antoine Verard aus den beiden folgenden Jahren tragen in ihren Typen, ſowie in der Ornamentik noch durchaus den gothiſchen Charakter. Noch kein Hauch der neuen Kunſtweiſe läſst ſich ſpüren, und die in ſpätmittelalterlichen Formen behandelte Ornamentik iſt durch Handmalerei ausgeführt, ſo daſs dieſe kleinen Bücher auf den erſten Blick den Eindruck von Manuſcripten mit Miniaturen machen. Im Weſentlichen herrſcht dieſer Charakter ſelbſt noch in den Heures, welche Jehan de Brie 1510 herausgab. Auch hier iſt faſt durchgängig das Gepräge des Mittelalters, die Schrift gothiſch, Initialen und Bilder gemalt, letztere zeigen ſich grobkörnig im Stil der Spätzeit des 15. Jahrhunderts. Aber ſchon beginnt die Renaiſſance, wenngleich noch ſchüchtern, einzudringen, denn auf der Ausgieſsung des

Digitized by Google

heiligen Geiſtes zeigt der Thron der Madonna gleich der umgebenden Halle die allerdings noch ziemlich derben, wenig verſtandenen Formen des neuen Stils. In den ungefähr gleichzeitigen Heures von Germain Hardouyn herrſcht im Weſentlichen noch dasſelbe Verhältnifs: gothiſche Schrift und reich ausgemalte ſpätmittelalterliche Ornamentik. Aber ſämmtliche gröſsere Bilder ſind mit, freilich übelverſtandenen, Renaiſſancerahmen eingefaſst, wobei neben den Pilaſtern vom Gebälk Blumengewinde herabhängen, dies Alles merkwürdig nüchtern und trocken gezeichnet. Aber auch ſonſt ſchlägt das Architektoniſche in Renaiſſanceformen um, ſo beim Tode der Maria, und bei der Ausgieſsung des heiligen Geiſtes der Thron der Madonna; dagegen ſind die einzelnen Seiten überall mit mittelalterlichem Laubornament eingefaſst. In einer andern Ausgabe der Heures, die den Namen desſelben Verlegers trägt, tritt nun plötzlich die Antiquaſchrift auf und verändert mit einem Schlage die geſammte Phyſiognomie des Buches. Das Format iſt viel kleiner als bei dem vorher beſprochenen und auch die herzlich unbe-

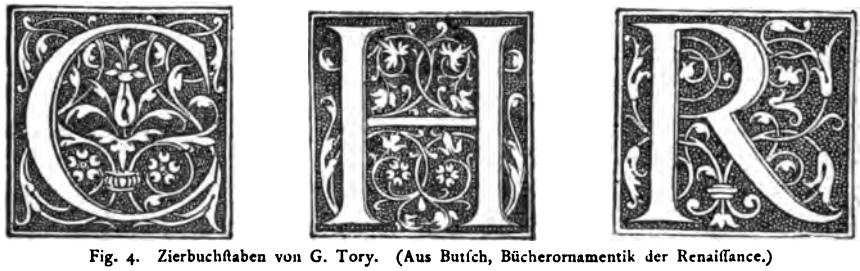


Fig. 4. Zierbuchſtaben von G. Tory. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

deutenden Bilder zeigen geringeren Maafsſtab. Ihre Umrahmung aber iſt genau dieſelbe mit trocknen doriſirenden Pilaſtern, Gebälken und Blumengehängen. Man erkennt alſo auch hier den Kampf der neuen mit der alten Zeit, die merkwürdige Gährung der beiden Weltanſchauungen, welche damals aufeinander ſtieſsen.

Ueberaus bemerkenswerth ſind die »Menus propos, compoſez par Pierre Gringoire. Paris, Philippe le Noir 1528.« Das kleine Buch trägt trotz der vorgeſchrittenen Zeit überwiegend noch mittelalterlichen Charakter, iſt namentlich mit gothiſchen Lettern gedruckt. Die Initialen dagegen ſind antik, der Grund indeſs mit gothiſchem Laubwerk gefüllt. Die Bilder ſind derb mit einfacher aber kräftiger Schattirung, manche gut gezeichnet und lebendig bewegt, im Ganzen jedoch von ſehr verſchiedenem Werth. Von irgend einer ornamentalen Einrahmung iſt hier nirgends die Rede. Im folgenden Jahr (1529) erſchien »Champfleury auquel eſt contenu lart et ſcience de la deue et vraye Proportion des Lettres attiques, quon autrement lettres Antiques et vulgairement Lettres Romaines proportionnees ſelon le Corps

Digitized by Google

Fig. 5. Randleisten von Oronce Fine. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

Digitized by Google

et Viſage humain. Paris par Maiſtre Geofroy Tory de Bourges, Libraire et autheur du dict Livre et par Giles Gourmont auſſi libraire». Hier tritt uns alſo jenes groſse Beſtreben der Renaiſſancezeit, überall zu den letzten Gründen vorzudringen, Alles auf wiſſenſchaftliche Geſetze zurückzuführen, in einem bedeutenden Verſuch entgegen, für die Zeichnung der neu aufgekommenen Antiquaſchrift in den Verhältniſſen der menſchlichen Geſtalt und des Antlitzes feſte Grundlagen zu gewinnen. Das Buch iſt vornehm ausgeſtattet, namentlich mit einem reizenden Laubalphabet auf hellem Grund geſchmückt. Auffallend dürftig iſt das Titelblatt, gering in Zeichnung und Schnitt, aber es trägt ein elegantes Buchdruckerzeichen, eine aus antiker Vaſe hervorblühende Narciſſe. Die Schluſsvignette zeigt dasſelbe Signet, aber von einer auſserordentlich ſchönen, nur im Umriſs höchſt elegant gezeichneten Fruchtguirlande eingefaſst. In der Vorrede, wo auch der bekannte Bücherfreund Jean Grolier citirt wird, ergeht ſich der Verfaſſer in Bemerkungen über die Veränderungen und den Verderb der franzöſiſchen Sprache: »La langue Françoiſe, pour la plus grande part, ſera changee et peruertie. Le langage dauiourdhouy eſt change en mille façons du Langage qui eſtoit il y a Cinquante ans ou enuiron. Lautheur du Liure des Eſchecqtz diſoit en ſon temps Neantplus et nous diſons Non plus. Il diſoit Bien eſt voir et nous diſons Bien eſt vray.« etc.

In dieſem Werke begegnet uns zum erſten Mal der groſse Reformator des franzöſiſchen Bücherdrucks, *Geofroy Tory*, der als Freund des berühmten Druckers Simon de Colines, bald auch als ſelbſtändiger Drucker nicht bloſs in der Antiquaſchrift, ſondern auch in der geſammten ornamentalen Ausſtattung den Geiſt der Renaiſſance zur Herrſchaft brachte († 1533). Seine geiſtvollen Vignetten, die graziöſen Blumenalphabete (Fig. 4), die Kopfleiſten und Titeleinfaſſungen (Fig. 3) führen mit einem Schlage die ganze Anmuth der Renaiſſance in den Bücherſchmuck ein und geben auf lange Zeit der franzöſiſchen Illuſtration das herrſchende Gepräge. Neben ihm iſt hauptſächlich *Oronce Fine* zu nennen, der ebenfalls von der italieniſchen Renaiſſance ausgeht, in einzelnen Formen aber altheimiſchen Traditionen folgt und zuerſt einen etwas kräftigeren Ton anſchlägt. (Fig. 5.) Neben dieſen Hauptmeiſtern iſt dann beſonders noch *Salomon Bernard* (»le petit Bernard«) zu nennen, der ſeit Ausgang der vierziger Jahre für den Lyoner Bücherdruck eine Menge der graziöſeſten Arbeiten, reich verzierte Alphabete, Randleiſten, Vignetten u. dgl. lieferte, auſserdem aber auch jene köſtlichen Bibelbilder zeichnete, die auf dem kleinſten Raum, ähnlich den berühmten Holbein'ſchen Arbeiten, die den Meiſter wohl begeiſtert haben, die gröſste Lebendigkeit entfalten. Die franzöſiſche Illuſtration erreicht in den Werken dieſes vorzüglichen Künſtlers ihren Höhenpunkt. In ſeinen Bahnen bewegen ſich dann die Monogrammiſten C. B., P. V. und G. L. Dieſe Richtungen beſtimmen auf lange Zeit

Digitized by Google

den Charakter der franzöſiſchen Buchilluſtration, bis dann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Cartouchenwerk mit ſeinen derberen Formen eindringt. Dazwiſchen wirkt die Ornamentik der Schule von Fontainebleau mit ihren italieniſchen »Grotesken« ein, die überhaupt für die geſammte Dekoration der franzöſiſchen Renaiſſance maſsgebend wird.

Zu den graziöſeſten Schöpfungen der franzöſiſchen Illuſtration gehört die Hecatomgraphie[1]) von Gilles Corrozet, 1543 in Paris bei Denys Janot erſchienen. Das kleine Buch in Sedez iſt in ſchöner Antiquaſchrift gedruckt, die Seiten zur Linken mit zierlichen kleinen Bildern geſchmückt, die Einfaſſungen durch Laubwerk, Masken und phantaſtiſche Figürchen im edelſten Stil der Frührenaiſſance gebildet, das Ganze in ſeiner feinen Raumvertheilung von köſtlichem Reiz. Das Titelblatt enthält ein Frontiſpiz, deſſen

Fig. 6. Initialen von Oronce Fine. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

Compoſitapilaſter Rahmen und Laubwerk zeigen und das durch einen kleinen hübſchen Giebel abgeſchloſſen wird.

In demſelben Verlag war einige Jahre früher (1539) le theatre des bons engins[2]) von Guillaume de la Perrière erſchienen, ebenfalls in Sedez, die Schrift antiqua, aber curſiv, das Ganze ebenfalls ſehr elegant, wenn auch nicht ſo zierlich wie das vorerwähnte Buch. Das Titelblatt iſt hier reicher geſtaltet, die Pilaſter ſind doriſch, aber mit vorgelegten Baluſterſäulchen, deren Schaft mit Weinranken umwunden iſt. Der obere Bogen-

[1]) Hecatomgraphie, c'eſt à dire les deſcriptions de cent figures et hyſtoires, contenans pluſieurs appophthegmes prouerbes ſentences et dictz tout des anciens que des modernest. Paris. Denys Janot. 1543. — [2]) Le theatre des bons engins, auquel ſont contenuz cen emblemes moraulx, compoſé par Guillaume de la Perrière Toloſain. Paris. Denys Janot. (Der Margaretha von Navarra gewidmet.)

Digitized by Google

abſchluſs iſt mit Voluten und Laubwerk gefüllt, unten ſieht man ein Liebespaar im Garten. Die kleinen geſchichtlichen Bilder ſtehen auf der linken Seite, die erklärenden Verſe rechts. Erſtere haben Einrahmungen von vier

Fig. 7. Cartouchenvignette. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

verſchiedenen Randleiſten, wie in dem vorerwähnten Buche, während Letztere einfachere Einfaſſungen und zwar ebenfalls vier verſchiedene Muſter zeigen. In beiden Werken ſind nur einzelne Initialen zur Verwendung gekommen.

Digitized by Google

Zu den ſtattlichſten Erzeugniſſen der Frühzeit gehört ſodann die Protomatheſis des *Oronce Fine* vom Jahre 1532.[1]) Das Titelblatt zeigt ein prächtiges, etwas derb gezeichnetes und kräftig ſchattirtes Frontiſpiz, eingefaſst von Frührenaiſſance-Pilaſtern mit Laubkapitälen, Sirenen, davor frei heraustretende Kandelaber, Säulchen mit lappigem Laubwerk und Delphinen, die Krönung phantaſtiſch mit Ranken, Genien und Salamandern, letztere auf Franz I bezüglich, dem das Werk gewidmet iſt. Im Bogenfeld Herkules im Kampfe mit der Hydra. Auch das Dedikationsblatt iſt durch reiche Ranken mit Sirenen, Salamandern und Baluſterſäulen geſchmückt. Von ungewöhnlicher Pracht ſind die zu den Initialen vielfach verwendeten Alphabete (Fig. 6) theils ganz groſse mit herrlichem Laubwerk, ſchwarz auf weiſsem Grunde, andere mit reizenden kleinen Figuren. Im groſsen O das Portrait des Künſtlers. Auch die Kopfleiſten, welche geometriſche Inſtrumente Zirkel, Winkelmaſse, Quadranten in hübſchen Laubgewinden zeigen, ſind reizend.

Fig. 8. Initialen mit mauriſchen Ornamenten. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

Um die Mitte des Jahrhunderts vollzieht ſich eine Umwandlung des Stils. Dieſelbe kündigt ſich ſchon in Jean le Maire's Illuſtration de Gaule[2]) an, 1549 in Lyon bei Jean de Tournes erſchienen. Das Titelblatt iſt ſchon vollſtändig in dem trockenen und derben Cartouchenſtil mit feinen gerollten Bändern und Schnörkeln behandelt und zeigt auch in den Figuren, den Karyatiden, gefeſſelten bocksfüſsigen Atlanten, hockenden Satyrn und dgl., den völlig umgewandelten Geſchmack. Prachtvoll ſind die Initialen, einige ganz groſse und beſonders ſchöne mit Laubwerk auf gepunztem Grunde, andere mit Laubornamenten und allerlei Figürlichem ebenfalls auf gepunztem oder dunkel ſchattirtem Grunde, dies alles noch im beſten Stil der Frührenaiſſance, ſo daſs ſich in demſelben Werke zwei Verzierungsweiſen begegnen. Auch hübſche Kopfleiſten und Vignetten ſchmücken

[1]) Orontii Finei Delphinatis liberalium disciplinarum profeſſoris Regii Protomatheſis, opus uarium ac ſcitu non minus utile quam iucundum nunc primum in lucem foeliciter emiſſum. Pariſiis anno 1532. — [2]) Les illuſtrations de Gaule et ſingularitez de Troye, pas Maiſtre Jehan le Maire de Belges. Auec la couronne Margaritique et pluſſieurs autres oeuvres de luy non iamais encore imprimees. Lyon. Jehan de Tournes MDXLIX. Fol.

Digitized by Google

das prächtig ausgeſtattete Buch. Denſelben neuen Cartouchenſtil finden wir in dem groſsen Foliobande des Commentars zu den Evangelien, der 1552 in Paris erſchien.[1]) Das Titelblatt zeigt ein üppiges Cartouchenwerk

Fig. 9. Aus Ovids Metamorphoſen von Salomon Bernard. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

mit Masken und Fruchtgehängen und jenen phantaſtiſchen Satyrgeſtalten mit geflochtenen Schlangenſchwänzen ſtatt der Füſse, wie ſie fortan in der

[1]) Clariſſima et facillima in quatuor ſacra Jeſu Chriſti evangelia nec non in actas Apoſtolicos ſcholia ex praecipuis tam Graecorum quam Latinorum ſententiis ſelecta, Joannis Benedicti theologi cura emendata. Authore Joanne Gagneio Pariſis ap. Carolam Guillard viduam Claudii Chevallonii et Guilelmum Desboys, ſub ſole aureo, in via diui Jacobi. 1552. Fol.

Digitized by Google

franzöſiſchen Renaiſſance beliebt werden. Die zierlichen Initialen ſind meiſt auf lichtem Grund, der mit mauriſchen Ornamenten durchwoben iſt, wie ſie fortan vielfach zur Verwendung kommen (Fig. 8).

Fig. 10. Aus Ovids Metamorphoſen von Salomon Bernard. (Aus Butſch, Bücherornamentik der Renaiſſance.)

Im Gegenſatz dazu halten gewiſſe Erzeugniſſe der damaligen Preſſe noch einige Zeit an der beſcheidenen und anmuthigen Ornamentik der früheren Epoche feſt. So namentlich die zierlichen kleinen vom ſogenannten Petit Bernard illuſtrirten Bilderausgaben bibliſcher Geſchichten, wie ſie mit franzöſiſchem, deutſchem, niederländiſchem, italieniſchem und ſelbſt

Digitized by Google

spanischem Text[1]) seit den fünfziger Jahren durch mehrere Dezennien von Lyon aus in die ganze Welt gingen. Die reizenden kleinen Bilder verrathen zwar in den überlangen Figuren den Manierismus der Zeit, aber die Tittelblätter mit ihrem feinen Rankenwerk gehören noch der Frührenaissance. Die gröfste Mannigfaltigkeit und Schönheit finden wir in den 1557 bei Jean de Tournes erschienenen, ebenfalls von Bernard illustrirten Metamorphosen des Ovid.[2]) Hier kommt auch das aus den Damascirungen der Waffen hervorgegangene maurische Blattornament schon beim Titel auf's reizendste zur Verwendung, bald weise Ornamente auf schwarzem Grund, bald umgekehrt. Aufserdem herrscht in den reichen Randverzierungen, welche jede Seite einfassen, die bunte Welt der Hermen, Mascarons u. dgl. im Stil der Schule von Fontainebleau. (Fig. 9 u. 10.)

In prächtiger Weise kommt der durch die grofsen Architekten gegen die Mitte des Jahrhunderts ausgebildete Stil in dem Foliobande von 1549 zur Geltung, der den Einzug Heinrichs II in Paris darstellt.[3]) Schon das Titelblatt ist im vollen Cartouchenstil gehalten; aber besonders geben die Triumphbögen und andere Prachtdekorationen den vollen Einblick in die nunmehr ganz von der Antike beherrschten Anschauungen der Zeit. Nicht weniger als fünf solcher Pforten, bald mit einem, bald mit drei Thoren, geben die verschiedenen Schattirungen der antiken Architektur vom einfach dorischen bis zum reichsten korinthischen Stil. Besonders beachtenswerth ist die Brücke von Notre Dame mit ihrem als Laubgewölbe behandelten Oberbau, wo Sirenen die aus Blumengewinden bestehenden Gurte der Gewölbe tragen. Ueber der letzten reichgeschmückten Triumphpforte, vor welcher auf Postamenten vier heftig bewegte Reitergruppen aufgestellt sind, erhebt sich ein Saal »à la mode Françoise, garnie de croisées à vitres«.

An diese Arbeiten schliefsen sich die Werke der grofsen Kunsttheoretiker der Zeit, unter welchen *Jehan Cousin* einen hervorragenden Rang einnimmt. In seiner 1560 zu Paris erschienenen Perspective[4]) zeigt schon das Titelblatt (Fig. 11) eine Composition im elegantesten Cartouchenwerk, mit reizenden Figuren meist phantastischer Art, Faune, Sirenen u. dgl. Oben halten zwei liegende nackte Frauen die königliche Krone, welche von

[1]) Quadernos ystoricos de la biblia. J. de Tournes. Lyon 1553. Dann 1558. 1559. Guillaume Roville 1564, 1565. Estienne Michel 1582. Ich citire nur die Ausgaben, die mir vorgelegen haben. — [2]) La metamorphose d'Ovide figurée. J. de Tournes. Lyon 1557. — [3]) C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et joyeuse entrée que tres hault tres excellent et tres puissant Prince le Roy tres chrestien Henry deuzieme de ce nom a faicte en sa bonne ville et cité de Paris capitale de son Royaume le sezieme iour de Juin MDXLIX. Paris. Jacques Roffet dit le Faulcheur. Fol. — [4]) Liure de Perspective de Jehan Cousin Senonois, maistre peinctre à Paris. Paris de l'imprimerie de Jehan le Royer imprimeur du Roy és Mathematiques. 1560. Fol.

Digitized by Google

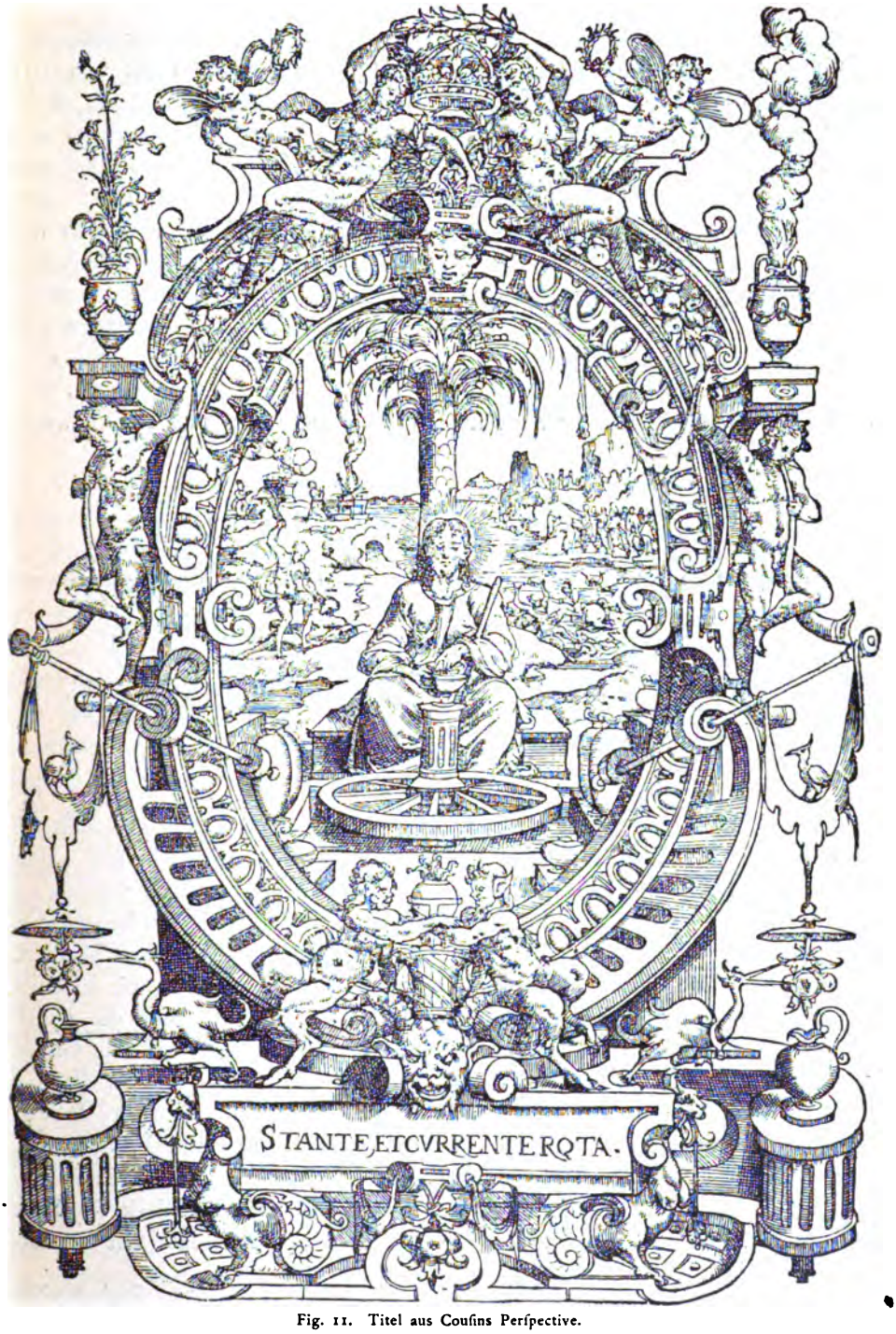


Fig. 11. Titel aus Couſins Perſpective.

Digitized by Google

Genien mit Schmetterlingsflügeln bekränzt wird. Es iſt eine der ſchönſten und eleganteſten Schöpfungen der Zeit. Auf dem erſten Blatt von faſt doppelter Gröſse, das daher eingeſchlagen iſt, ſieht man in einem derb-gezeichneten Cartoucherahmen »les cinq corps regulairs de Geométrie« und »certains perſonnages racourciz ſelon ceſt art«; die Figuren in kühnem Michelangeleskem Stil meiſterlich verkürzt. Auſserdem ſchmückt eins der ſchönſten und gröſsten Alphabete dieſes Buch, weiſse Buchſtaben auf lichtem Grund, umgeben von zierlich gezeichneten ſchwebenden, hockenden fliegenden, kopfüberſtürzenden Figürchen, in welchen der Meiſter ebenfalls ſeine Kunſt der Verkürzung zur Geltung bringt; auſserdem Füllungen von herrlichem Laubwerk; andere Buchſtaben mit Thierfigürchen und dem ſchönſten Rankenornamente. Aehnlich ſind die Kopfleiſten behandelt, mit phantaſtiſchen Figuren aller Art, mit Füllhörnern, Laub- und Rankenwerk.

Fig. 12. Initialen aus Jehan Couſins Perſpective.

Daſs ſodann die Publikationen der groſsen Architekten der Zeit in ihrer Ausſtattung denſelben künſtleriſchen Charakter zeigen, bedarf kaum der Erwähnung. So die Reigle Generalle d'Architecture von Jean Bullant, Paris 1564. Das Titelblatt zeigt einen reichen Cartouchenrahmen mit ſtarkbewegten Figuren, Atlanten und Karyatiden, Genien und Masken. Herrlich ſind die groſsen Initialen, weiſs auf lichtem Grunde mit Blumen und Laubranken, dazwiſchen einzelnes Figürliche. Ebenſo ſind die Kopfleiſten mit trefflich gezeichneten Figuren und Blattornamenten; das Ganze von vornehmer Pracht. Etwas einfacher, aber ebenfalls gediegen iſt der 1559 in Paris erſchienene Folioband von Du Cerceaus Architectura. Die ſtaatlichen Initialen, weiſs auf lichtem Grunde, reich mit Figürlichem, namentlich Phantaſtiſchem, geſchmückt, ſind etwas derb und ungelenk gezeichnet und ebenſo geſchnitten. Glänzender wieder iſt das Werk Serlios ausgeſtattet, welches 1560 in Lyon erſchien.[1]) Das Titelblatt mit Frucht-

[1]) Extraordinario libro di architettura di Sebaſtiano Serlio. In Lione. Gugl. Rovillio 1560. Fol.

Digitized by Google

ſchnüren und Cartouchen, letztere jedoch ſehr gemäſsigt, wird durch Satyrn, Masken und Genien im Geſchmack der Zeit belebt. Sehr reich iſt die Ausſtattung mit geſchmückten Initialen, unter denen wir drei verſchiedene Alphabete antreffen. Das Erſte, ſehr groſs, hat ſchwarze Buchſtaben auf hellem Grund, der mit Blumen und Vögeln durchwebt iſt. Das Zweite zeigt weiſse Buchſtaben auf gepunztem Grund mit ſehr ſchönen Laubranken im Charakter der Frührenaiſſance. Das Dritte, etwas kleinere, ſetzt ſeine ſchwarzen Buchſtaben von einem Grunde ab, der mit mauriſchem Blattwerk belebt iſt. Man ſieht, wie für die Ausſchmückung der Buchſtaben alle Motive damaliger Ornamentik verwerthet ſind.

Dieſe wenigen Beiſpiele werden genügen, den Charakter und die Entwicklung der franzöſiſchen Bücherilluſtration anzudeuten.

§ 6.

König René von Anjou.

Unter den früheſten Förderern der Renaiſſance in Frankreich gebührt dem »guten« König René ein Ehrenplatz. Die Perſönlichkeit dieſes kunſtliebenden und allem Anſcheine nach ſelbſt in der Malerei dilettirenden Fürſten[1]) iſt der lebendigſte Ausdruck der ſich vielfach kreuzenden künſtleriſchen Strömungen jener Zeit. Denn in ſeinen Bauten noch durchaus dem Mittelalter angehörend, neigt er ſich in der Malerei der flandriſchen Schule der van Eyck zu, während ſeine plaſtiſchen Unternehmungen italieniſchen Urſprung verrathen. Von dem durchaus noch gothiſchen Charakter ſeiner Bauten giebt das kleine Tarascon eine Anſchauung. Der öde, armſelige Ort, der dem Vorbeifahrenden nur durch die gigantiſchen Maſſen ſeines am Rhone-Ufer aufragenden alten Schloſſes bemerkbar wird, war einſt die Reſidenz des »guten« Königs René. Aber von dem heiteren Leben an ſeinem muſenfreundlichen Hofe geben die finſteren Mauern und Thürme des durch ihn erbauten Schloſſes keine Ahnung. Nirgends geſtatten die fenſterloſen Flächen, die gleichſam blind in der heiterſten Landſchaft liegen, einen Blick in die Herrlichkeit der umgebenden Natur, und die Zinnenkränze mit ihren drohenden Machicoulis vollenden den Eindruck einer Zeit, die noch tief im Feudalismus des Mittelalters mit ſeiner Geſetzloſigkeit und Fehdeluſt vergraben war. Erſt im engen Hofe des jetzt als Gefängniſs dienenden Baues ſpricht ſich in der weiten Rundbogenhalle und der zierlichen Wendeltreppe die Stimmnng wohnlichen Behagens aus, und von der Plattform des Daches ſchweift das Auge entzückt über die liebliche Landſchaft, welche der ſtolze Fluſs weithin durchſtrömt.

[1]) Wenn auch die ihm zugeſchriebenen Gemälde ſchwerlich von ſeiner Hand ſind, wie das Triptychon in der Kathedrale zu Aix und die Altartafel im Hoſpital zu Villeneuve bei Avignon.

Digitized by Google

Allerdings war ſein Leben mit ſeinen wechſelnden Schickſalen für jene ſcheinbar widerſtreitenden Tendenzen beſtimmend. Zu Angers i. J. 1409 geboren, als zweiter Sohn des Herzogs Ludwig von Anjou und ſeiner Gemahlin Jolanthe, Tochter König Johanns I von Arragonien, erbte er von ſeinem Groſsvater die Anwartſchaft auf den Thron von Neapel, während er durch ſeine Gemahlin Iſabella, die Tochter Karls I von Lothringen, Anſprüche auf dieſes Herzogthum beſaſs. Als er dieſelben geltend zu machen ſuchte, wurde er jedoch gefangen genommen und von 1431—1437, mit kurzer Unterbrechung, in Dijon internirt. Dort ohne Zweifel am glänzenden burgundiſchen Hofe lernte er die durch ihre erſtaunliche Lebenswahrheit alle anderen gleichzeitigen Kunſtleiſtungen übertreffende flandriſche Malerei kennen und ſchätzen. Als er dann 1438—1442 ſich nach Neapel begab, um ſeine Anſprüche an den königlichen Thron mit Gewalt der Waffen durchzuſetzen, vermochte er gegen Alfons von Arragonien nicht durchzudringen und kehrte nun nach der Provence zurück, um bis zu ſeinem Tode i. J. 1480 ſich den ihm mehr zuſagenden friedlichen Beſtrebungen in Kunſt und Poeſie hinzugeben.

In Italien, wo damals gerade die Frührenaiſſance in ihrer erſten Blüthe ſtand, hat er Geſchmack an ihren feinen Schöpfungen gewonnen und auch mit den berühmteſten Humaniſten Verbindungen angeknüpft.[1]) So mit Francesco Filelfo, mit Antonio Marcello, der ihm durch Guarino von Verona eine Ueberſetzung des Strabo vermittelte, mit Maggio und Lorenzo Valla. Von ſeiner Verbindung mit den italieniſchen Künſtlern zeugen zunächſt mehrere Medaillen, beſonders jenes prächtige Stück, welches er 1462 durch *Pietro da Milano* (bezeichnet »Opus Petri de Mediolano«) fertigen lieſs.[2]) Sie zeigt auf dem Avers die charaktervoll behandelten Bildniſſe des guten Königs und ſeiner zweiten Gemahlin Johanna de Laval, auf dem Revers eine figurenreiche Ceremonie mit einem tempelartigen Gebäude im Hintergrund, wo man in der Mitte den König, vielleicht in einer Gerichtsſitzung thronen ſieht. Auſserdem finden wir Medaillen des Königs von *Francesco Laurana*, vielleicht einem Verwandten des bekannten Luciano Laurana, welcher 1468 den Bau des Palaſtes von Urbino leitete. Laurana hat auch Ludwig XI von Frankreich dargeſtellt und ebenſo finden wir von ihm eine Medaille des Herzogs Johannes von Calabrien, des Sohnes von König René.[3]) Auf der Rückſeite derſelben ſieht man einen antiken Rundtempel, von korinthiſchen Säulen umgeben, auf deſſen Kuppeldach der Erzengel Michael mit Schild und Lanze ſteht. So ſind es auch hier die Werke der Klein-

[1]) Vgl. E. Müntz, la renaiſſance, S. 481 ff. — [2]) Vgl. Alois Heiſs, les médailleurs de la renaiſſance. Francesco Laurana. Pietro da Milano. Ebenſo Jul. Friedländer im Jahrbuch der k. preuſs. Kunſtſammlungen. III. Heft 3 u. 4. — [3]) Abgeb. bei Heiſs u. bei Friedländer.

Digitized by Google

kunſt, in welchen zuerſt der neue Stiel zum Ausdruck kommt, ſo war es zu allen Zeiten, bei den Vorfahren der Griechen, die in den Goldſchmiedearbeiten zuerſt die orientaliſche Kunſt kennen lernten, ſo im frühen Mittelalter, als der byzantiniſche Stil durch Elfenbeinſchnitzereien, miniirte Handſchriften und die Werke der Juweliere im Abendlande eindrang. Derſelbe Laurana, der mit ſeinem Kunſtgenoſſen Petrus von Mailand am Hofe des Königs René lebte, hat dann auch ſogar den Hofnarren Triboulet mit ſeinem Narrenſtab auf der Schulter auf einer Medaille darſtellen müſſen, auf der Rückſeite ein liegender Löwe, der aber eher einem Pudel ähnlich ſieht.[1])

Wichtiger für uns iſt eine Medaille desſelben Künſtlers vom Jahre 1466, welche den Seneſchall der Provence, Johannes de Coſſa, darſtellt. Dieſer vornehme Beamte iſt uns nämlich durch ein, wie es ſcheint, ſelbſt bei den franzöſiſchen Forſchern unbeachtet gebliebenes Grabdenkmal bekannt, welches wir zu unſerer höchſten Ueberraſchung in der Kathedrale von Tarascon fanden. Wenige Schritte von dem oben geſchilderten königlichen Schloſs, welches noch ganz das Gepräge einer düſteren mittelalterlichen Burg trägt, erhebt ſich als ein nicht gerade bedeutender Bau der romaniſchen Epoche dieſe von auſsen wenig verſprechende Kirche. Um ſo lohnender iſt das Innere. Am Weſtende des Schiffes ſteigt man zu einer Unterkirche herab, welche das Grab der dort hochverehrten heiligen Martha enthält. Am Eingang dieſer Krypta erhebt ſich rechts ein prachtvolles Marmorgrab der Renaiſſance. Eine Inſchrift in ſchönen Uncialen belehrt uns, daſs im Jahre 1476 König René ſeinem werthgeſchätzten treuen Diener Johannes de Coſſa, der auf den Wunſch des Königs ſein Vaterland verlaſſen habe, um ihm zu folgen, dieſes Denkmal habe errichten laſſen. Friedvoll ruht die edle Geſtalt des Seneſchalls im Gebet mit gefalteten Händen auf einer einfachen Tumba. Die Füſse ſetzt er auf einen Hund, das Sinnbild der Treue, welches ſonſt auf mittelalterlichen Denkmälern weniger den Männern als den Frauen beigegeben wird. Feine korinthiſche Pilaſter, mit zierlichen Ornamenten bedeckt, umſchlieſsen das Ganze, oben ſchweben zwei Genien mit Blumengewinden, während zwei andere den Schild des Ritters halten, auf den ſie ſich wehmüthig ſtützen. Das edle Denkmal iſt völlig überhaucht vom feinen Geiſte der Frührenaiſſance, und da es wohl das früheſte Monument des neuen Stils auf franzöſiſchem Boden iſt und in eine Zeit hinaufreicht, wo ſchwerlich ſchon ein einheimiſcher Künſtler die klaſſiſche Formenwelt zu beherrſchen wuſste, ſo muſs man es unbedingt einem Italiener zuſchreiben. Es iſt wohl nicht zu gewagt, Laurana als den Urheber dieſes ſchönen Werkes zu bezeichnen. Wir ſind dazu um ſo mehr berechtigt, als noch mehrere Denkmäler auf franzöſiſchem Boden dieſem Künſtler zugeſchrieben werden. So vor Allem in der Kathedrale

[1]) Abb. bei Heiſs.

Digitized by Google

von Le Mans das Grabmal Karls von Anjou, Grafen von Maine, Bruders des Königs René, der 1472 ſtarb.[1]) In ſchwarzem und weiſsem Marmor ausgeführt, zeigt es auf einem Sarkophag in den edlen Formen italieniſcher Frührenaiſſance von wahrhaft klaſſiſcher Behandlung die ausgeſtreckt in der Rüſtung daliegende Geſtalt des Verſtorbenen, voll ſtillen Adels, mit kreuzweis übereinander gelegten Händen, die Füſse gegen den Turnierhelm ſetzend, das Bild tiefen Schlummers. Völlig im Geiſt der Renaiſſance ſind die nackten, nur mit flatternden Schärpen bekleideten Genien, welche die Inſchrifttafel halten. Man lieſt: HIC CAROLVS COMES CENOMANIAE OBIIT DIE X AP. MCCCCLXXII.

Ein anderes Werk, welches man demſelben Künſtler zuſchreibt, iſt ein Altar in der Kirche St. Didier zu Avignon, mit einem groſsen Relief der Kreuztragung Chriſti.[2]) Gehört dieſes Werk wirklich demſelben Meiſter an, ſo hat er in der ſchroffen Realiſtik, der derben Ausdrucksweiſe, den Typen und Koſtümen ſich dem Einfluſs der damaligen nordiſchen Kunſt überlaſſen. Bezeichnend aber für den Italiener ſind die Gebäude des Hintergrunds mit ihren cannelirten doriſchen und korinthiſchen Pilaſterſtellungen zwiſchen denen Loggien ſich öffnen, die mit Zuſchauern beſetzt ſind. Dieſe Architektur hätte ſchwerlich ein franzöſiſcher Künſtler damals zu Stande gebracht.

Auch ſonſt finden wir René als Förderer der Künſte und Verehrer des klaſſiſchen Alterthums. In ſeiner Kunſtſammlung ſah man eine Anzahl antiker Caméen, die er ſich aus Rom verſchafft hatte, daneben venezianiſche Gläſer, und unter ſeinen Bildern fand ſich eines, in welchem Paris, Venus, und »andre Dinge« dargeſtellt waren. Genug Rechtstitel, um dem guten König René einen Platz unter den Förderern der Renaiſſance anzuweiſen.

§ 7.

Geistesrichtung Franz des Ersten.

Dieſe Miſchung, welche der ganzen Epoche beſonderen Reiz verleiht, kommt zur höchſten Entwicklung unter Franz' I langer und glänzender Regierung (1515—1547). Der König ſelbſt iſt der vollendete Ausdruck ſeiner Zeit. Auch er wurzelt mit ſeinen Empfindungen noch in der Welt des Mittelalters; eine ſtattliche Erſcheinung, ritterlich hochgemuth, perſönlich tapfer bis zur Tollkühnheit, ein gewaltiger Jäger, der überall in den wildreichen Forſten Jagdſchlöſſer erbaut und auch auf der Jagd ſein Leben in verwegener Weiſe auf's Spiel zu ſetzen liebt; nicht minder allen ritterlichen Uebungen, beſonders der Luſt des Turniers hingegeben. Selbſt die

[1]) Vergl. darüber Heiſs a. a. O. und Müntz, la renaiſſance p. 489 mit Abbildung. — [2]) Abb. bei Müntz a. a. O. S. 487.

Digitized by Google

Liebhaberei an Hofnarren dürfen wir auf dieſe Rechnung ſetzen.[1]) Aber daneben iſt in ſeiner reich angelegten Natur nicht minder ſtark ausgeprägt der Geiſt der neuen Zeit. Vor allem hoch ſteht ſein Wiſſensdurſt, ſein Sinn für Gelehrſamkeit und Literatur, ſein Ankämpfen gegen das bornirte Pfaffenthum der Sorbonne. Ausgezeichnete Gelehrte berief er in ſein Land, ſelbſt Erasmus ſuchte er zu gewinnen, um der freien Wiſſenſchaft, gegenüber der Scholaſtik der Univerſität, eine Stätte zu bereiten. Sein heller Geiſtesblick lieſs ihn Anfangs, ehe fanatiſche Ausſchreitungen ihn ſtutzig machten, ſelbſt die Reformation mit Theilnahme betrachten, Luther's Schriften leſen, Louis de Berquin, den eifrigſten der franzöſiſchen Reformatoren, aus dem geiſtlichen Gefängniſs befreien. Ein zweites Mal freilich vermochte des Königs Macht den kühnen Mann nicht zu ſchützen, der von der Sorbonne verdammt, zum groſsen Genuſs des bigotten Pariſer Volkes auf dem Grèveplatze verbrannt wurde.

Lebendigen Antheil nahm der König an den klaſſiſchen Studien und der Entwicklung der Literatur. Alterthumsforſcher und Dichter, Gelehrte aller Art, namentlich Profeſſoren der alten Sprachen rief er an ſeinen Hof, gab ihnen anſehnliche Gehalte und nahm, was mehr war, perſönlichen Antheil an ihren Arbeiten. Da er ſelbſt der alten Sprachen nicht mächtig war, veranlaſste er Ueberſetzungen der Klaſſiker, und förderte dadurch in durchgreifender Weiſe die Bildung ſeines Volkes. Zwar wirkte ſein Beiſpiel zunächſt nur auf die unmittelbare Umgebung ein, während in der Maſſe der Nation der mittelalterliche Geſchmack auch in literariſchen Dingen noch lange die Alleinherrſchaft behauptete. Aber es war doch an einfluſsreichſter Stelle Bahn gebrochen, und die günſtigen Folgen konnten auf die Dauer nicht ausbleiben. Der neue Geiſt verſcheuchte immer mehr den finſteren Aberglauben des Mittelalters. Der König ſelbſt iſt ein lebendiges Beiſpiel dieſer gemiſchten Geſinnung. Unbedenklich nahm er das ſilberne Gitter vom Grabe des hl. Martin in Tours, das der bigotte Ludwig XI geſchenkt hatte,[2]) und lieſs trotz des Widerſpruchs der Geiſtlichkeit es in Geld verwandeln. Ein andres Mal ſieht man ihn in Paris ein von Frevlerhänden zerſtörtes Muttergottesbild von Stein in maſſivem Silber erneuern und ſelbſt an der Spitze ſeines Hofes unter dem Geleite der Geiſtlichkeit in feierlicher Proceſſion aufſtellen.[3])

Neben jener ernſteren Geiſtesrichtung macht ſich ſodann das ſinnlich erregbare Naturell des Königs in ſeiner Vorliebe für heiteren Lebensgenuſs geltend. Sein Hof war der Mittelpunkt von Allem, was es Glänzendes, Geiſtreiches, Hervorragendes gab. Früher war die Damenwelt am Hofe

---

[1]) Contes de Bonav. des Perriers. Vgl. Brantôme, art. François I. — [2]) Gervaiſe, vie de S. Martin, p. 330. — [3]) Gaillard, hiſt. de Franç. I. T. V. p. 434.

Digitized by Google

kaum zugelaſſen worden, und erſt die Königin Anna von Bretagne hatte in bedingter Weiſe Damen an den Hof gezogen. Franz I gab, wie Brantôme ſagt, erſt dem Hofe ſeinen wahren Schmuck, indem er die ſchönſten und liebenswürdigſten Damen in groſser Schaar um ſich verſammelte. Ein Hof ohne Frauen, ſagte der galante König, iſt ein Jahr ohne Frühling, ein Frühling ohne Roſen, oder wie Brantôme hinzuſetzt, ein Garten ohne Blumen, und gleicht, nach dem naiven Ausdruck des Letzteren eher dem eines orientaliſchen Satrapen oder Türken als dem eines chriſtlichen Königs.[1]) Indeſs hielt mit der Damenwelt jede Art von Intriguen ihren Einzug, und wenn wir nur den zwanzigſten Theil der Erzählungen für wahr nehmen, ſo war der königliche Hof ſchon zu Franz' I Zeiten, um den Ausdruck desſelben Berichterſtatters zu gebrauchen, »aſſez gentiment corrompue.« Jedenfalls glauben wir in dem Grundriſs der königlichen Schlöſſer mit den vielen Degagements, den zahlreichen verſteckten Treppen und ſeparirten Wohngemächern den Reflex dieſes von Liebesintriguen durchzogenen Hoflebens zu erkennen. Nicht minder geben die Erzählungen der Margarethe von Navarra, der Schweſter des Königs, ein Bild von dem leichtfertigen Ton, der dort herrſchte.

Unter dem Einfluſs ſolchen Damenregiments entfaltete die Prachtliebe des Königs ſich auf's Höchſte. Er ſelbſt hielt auf reichen, koſtbar geſchmückten Anzug, wie die Porträts der Zeit ihn uns zeigen; und es iſt bezeichnend, daſs ſogar in dem Nebenſächlichen äuſserer Erſcheinung, in kurz geſchorenem Haupthaar und wohl gepflegtem Vollbart der König ſich der neuen Zeit und der italieniſchen Mode fügte, während das Bürgerthum und die Parlamente in alter Ehrbarkeit an der früheren Tracht, langem, ſelbſt die halbe Stirn bedeckenden Haar und glattem Kinn, feſthielten,[2]) ſo daſs auch darin das Volk ſich ſcharf vom Hofe unterſchied. Bezeichnend iſt, wie Pierre Lescot als Canonicus von Notre Dame wegen ſeines Bartes vom Kapitel zurückgewieſen wird, und wie es einer ernſten Berathung des ganzen Collegiums bedarf, um ihm den Zutritt mit Bart zu geſtatten, da er nachweiſt, daſs er denſelben wegen ſeiner Stellung bei Hofe tragen müſſe.[3])

Am edelſten tritt uns die Prachtliebe des Königs in ſeinen künſtleriſchen Unternehmungen, den zahlreichen von ihm erbauten Schlöſſern und ihrer koſtbaren Ausſtattung entgegen. Die ſchönen Teppiche, die Brantôme[4]) als Meiſterſtücke flandriſcher Arbeit rühmt, ſind mit ſo vielem Andern verſchwunden, aber Manches iſt erhalten und wird ſpäter zu betrachten ſein.

---

[1]) Brantôme, Capit. Français, art. Montmorenci u. François I. Eine erbauliche Idee, von der mit Franz I einreiſsenden Maitreſſenwirthſchaft einen neuen Rechtstitel für die Chriſtlichkeit des »allerchriſtlichſten« Königs abzuleiten. — [2]) Gaillard, VII, 200. — [3]) A. Berty, les grands architectes Français de la renaiſſance, p. 69. — [4]) Brantôme, Capit. Français, art. Francois I.

Digitized by Google

Aus Benvenuto Cellini's Selbſtbiographie erſehen wir, wie vielſeitig das Streben des Königs war, ſich mit künſtleriſch geadeltem Luxus zu umgeben. Nicht bloſs die Aufträge für koſtbare Geräthe und Geſchirre gehören hieher, das goldene Salzfaſs, die ſilbernen Vaſen und dergl.; nicht bloſs der koloſſale für Fontainebleau beſtimmte Brunnen, ſondern ſelbſt für die Münzſtempel ſeines Reiches lieſs der König durch Benvenuto neue Erfindungen machen. Am ſtaunenswertheſten ſind aber die zwölf koloſſalen ſilbernen Statuen von Göttern und Göttinnen, die als Leuchter um die königliche Tafel aufgeſtellt werden ſollten.[1]) Welche Freude der König an ſeinen künſtleriſchen Unternehmungen hatte, erſehen wir u. A. aus einem Berichte des engliſchen Geſandten Wallop vom 17. November 1540 an Heinrich den VIII.[2]) Er erzählt, wie der König ſich von den engliſchen Reſidenzſchlöſſern Windſor, Hamptoncourt, Richmond berichten läſst und dabei die Bemerkung macht, er habe gehört, daſs in dieſen Gebäuden, namentlich an den Decken ſehr viel Gold angewendet ſei, während er bei ſeinen Plafonds koſtbare Hölzer vorziehe und das Gold nur wenig anwenden laſſe; er halte dies ſowohl für reicher als für dauerhafter. Der König führt den Geſandten dann durch ſein Schloſs Fontainebleau, zeigt ihm die verſchiedenen Räume mit ihrer prächtigen Ausſtattung, das Schlafzimmer mit ſeiner koſtbaren Wandbekleidung, deren Stoff der Geſandte, mit Hülfe des Königs auf eine Bank ſteigend, mit der Hand prüfen muſs, vor Allem aber die groſse Galerie, wo die herrliche holzgeſchnitzte Decke und die zwiſchen den Fenſtern aufgeſtellten antiken Statuen höchlich bewundert werden. Fügen wir endlich noch hinzu, daſs der blühende Zuſtand der Nation, gefördert durch die verſtändige Verwaltung des Königs, der trotz allen Aufwandes ſeinem Nachfolger einen gefüllten Schatz und geordnete Finanzen hinterlieſs, dieſen friſchen Aufſchwung begünſtigte, der die ganze Epoche in liebenswürdigem Lichte erſcheinen läſst.

§ 8.

Umschwung der Literatur.

Die Einwirkung der klaſſiſchen Autoren auf die franzöſiſche Literatur macht ſich während der Regierung Franz' I in ſteigendem Maaſse bemerklich, nicht wenig gefördert durch die Theilnahme des Königs. Um dieſen Werken gerecht zu werden, muſs man bedenken, in welch abgeſchmackten Tändeleien mit Reimen und Worten die franzöſiſche Poeſie vorher ſich gefiel. Die künſtlichen Reimereien einfacher, doppelter oder gar dreifacher

[1]) Benvenuto's Biographie bei Goethe, an verſchiedenen Stellen. — [2]) State papers. King Henry the Eighth. VIII. Vol., p. 479 ff.

Digitized by Google

leoniniſcher Verſe, die Akroſtichen, die als Echo wiederholten Schlufsreime, die Gedichte mit lauter Worten desſelben Anfangsbuchſtabens, kurz alle dieſe Spielereien mit Form und Inhalt verloren ihre Bedeutung. Dagegen erheben ſich Dichter wie Marot, zwar wenig glücklich in der Nachahmung des Ovid und Properz, aber naiv und liebenswürdig, heiter und witzig in ſeinen kleineren Gedichten, den Erzählungen, Madrigalen, Epigrammen. Auch von Franz I beſitzen wir noch eine Anzahl Gedichte voll wahrer Empfindung und natürlichen Ausdrucks. Der ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit ſeiner Schweſter wurde ſchon gedacht. Minder anziehend iſt St. Gelais, »der franzöſiſche Ovid«, deſſen geſpreizte Verſe ſchon jenes froſtige Weſen athmen, in welchem die Franzoſen ſpäter ihren klaſſiſchen Styl fanden. Bemerkenswerth, mit welchem Eifer die Dichter dieſer Zeit ſelbſt die antiken Versmaafse nachzubilden ſuchen, indem ſie dactyliſche und ſpondäiſche Verſe, alcäiſche und ſapphiſche Oden machen. Unglückliche Verſuche, dem Geiſte der franzöſiſchen Sprache zuwider und doch von Einfluſs auf eine geſchmeidigere Behandlung derſelben. Andere Poeten ahmen lateiniſch die Alten nach wie Macrin, »der moderne Horaz«, doch ohne günſtigen Erfolg. Auch auf dem Gebiet des Schauſpiels wendeten der Hof und die mit ihm zuſammenhängenden Kreiſe ſich von den derben mittelalterlichen Farcen und Myſterienſpielen ab, an denen das Volk noch immer mit Leidenſchaft hing. Lazare de Baïf überſetzte die Elektra des Sophokles und die Hekuba des Euripides, und begründete dadurch das franzöſiſche Theater. Der gefeierte Dichter der Epoche iſt aber der ſteife, froſtige Ronſard, von deſſen nüchternen Hymnen und Oden, wäſſerigen Sonetten und Madrigalen die Zeitgenoſſen indeſs auf's Höchſte entzückt waren. Brantôme, der ihm eine glänzende Lobrede hält,[1]) rühmt die ernſten und erhabenen Sentenzen ſeiner Werke, ein Beweis wie ſchnell die Franzoſen zu jenem hohlen rhetoriſchen Pathos übergingen, welches den Charakter ihrer klaſſiſchen Dichtung beherrſcht.

In anderen Dichtern gewinnt die Poeſie einen tieferen Gehalt. Der Hugenot Du Bartas, der Patriarch der proteſtantiſchen Poeſie, wie ihn Ranke nennt,[2]) gibt in ſeiner »Woche der Schöpfung« der Dichtung einen religiöſen Inhalt, den er mit ſolcher Wärme erfaſst, daſs man ihn den Vorläufer Miltons nennen darf. Der geiſtreich bewegliche Charakter der franzöſiſchen Nation ſpricht ſich aber am ſchärfſten in Michel Montaigne aus, dem erſten völlig freien Vertreter des modernen Geiſtes. Daneben wirkt die tiefe Gelehrſamkeit eines Scaliger, Muret und Lambin, ſowie der beiden Etienne, dieſer gelehrteſten aller Buchdrucker. Ebenſo werden Jurisprudenz und Medicin durch Zurückgreifen auf die Alten erneuert, und ſelbſt die Sache

[1]) Brantôme; Capit. Franç., art. Henri II. — [2]) Franz. Geſch. I, 373 ff.

Digitized by Google

der kirchlichen Reformation gewinnt trotz der fanatiſchen Verfolgungen der Sorbonne überall Boden. Wie aber in der Nation neben allen dieſen Neuerungen noch immer die Anhänglichkeit an das Alte ihre Wurzeln treibt, beweiſen die fortwährend erneuten Ausgaben der mittelalterlichen Dichtungen, des Amadis de Gaule, Lanzelot du Lac, Triſtan, Huon de Bourdeaux, Godefroy de Bouillon, Don Flores de Grèce u. A., die noch bis in die ſiebziger und achtziger Jahre des Jahrhunderts, wiederholt aufgelegt, aus den Druckereien von Paris und Lyon hervorgehen. Und gerade ſo lange beinahe, werden wir finden, bleiben die Reminiscenzen der gothiſchen Baukunſt in Kraft.

§ 9.

Rabelais und die Thelemitenabtei.

Der hervorragendſte Repräſentant jener Vermiſchung zweier Weltanſchauungen, die dieſe Epoche ſo anziehend macht wie irgend eine Uebergangsepoche, iſt Meiſter Franz Rabelais. In der Form kraus, phantaſtiſch-verworren, als ob er ganz von mittelalterlicher Romantik umſponnen wäre, in ſeinen grotesk übertriebenen Geſtalten und Geſchichten die Abenteuer der Ritterromane in derber Perſiflage überbietend, gehört er durch ſeine ätzende Satire, ſeinen kühnen Humor ganz dem modernen Geiſte. Wie geiſſelt er die Unwiſſenheit, den Zelotismus des Pfaffenthums, die Laſter der Mönche, die dünkelhafte Anmaſsung der Gelehrten, wie hält er allen Thorheiten der Zeit den Spiegel vor! Sein Buch iſt wie ein mittelalterlicher Bau, gewunden und geheimniſsvoll, überladen mit burlesken Fratzen, ſtarrend von allerlei Spitzen und Auswüchſen, aber gerade durch dieſe maleriſche Unregelmäſsigkeit anziehend, ja um ſo feſſelnder, da dieſe ganze unendlich reiche Compoſition ihre Ausführung dem ſatiriſchen Spott eines überlegenen Geiſtes verdankt.

Aber uns iſt er von beſonderer Wichtigkeit durch die Schilderung jener poetiſchen Abtei der Thelemiten, in welcher das architektoniſche Ideal der Epoche Franz' I vollſtändig ſich ausſpricht. Wir geben die Stelle nach der Ueberſetzung von Regis:[1]) »Des Gebäudes Figur war hexagoniſch, dergeſtalt, daſs auf jedes Eck ein dicker runder Thurn zu ſtehen kam, 60 Schritt im Durchſchnitt ihres Umfangs, und an Dick und Umriſs waren ſie all' einander gleich. Auf der Seite gen Mitternacht lief der Loirefluſs, an deſſen Ufer ſtund einer von den Thürmen. 312 Schritt betrug von einem Thurn zum andern der Zwiſchenraum: zu ſechs Geſtocken alles erbauet, die Keller im Grund mit eingerechnet. Das zweite Stock war korb-

[1]) Gargantua I. 53 und 55.

Digitized by Google

henkelförmig gewölbt, die andern mit flandriſchem Gips in Lichtſtock-Art[1]) bekleidet. Das Dach aus feinem Schiefer mit Blei-Rücken voller kleiner Thier- und Männerfigürlein wohlaſſortiret und überguldet, wie auch die Regentraufen, die aus der Mauer zwiſchen den Fenſterbögen ſprangen, diagonaliſch mit Gold und Azur bemalt bis zu ebener Erden, da ſie in weite Röhren liefen, welche ſämmtlich unter dem Haus in den Fluſs ausgingen«.

»Selbiges Gebäude war tauſendmal prächtiger als weder Bonnivet noch Chambourg (Chambord) oder auch Chantilly, denn es waren darin 9332 Gemächer, jedes mit Hinterkammer, Cloſet, Kapell, Garderob und Austritt in einen groſsen Saal verſehen. Zwiſchen jedem Thurn in Mitten der Mauern jenes Hauſes ſelbſt war eine Schneckentreppe quer durch das Haus gebrochen, die Stufen derſelben theils Porphyr, theils numidiſcher Stein, theils Serpentin. In jeder Ruh (Treppenabſatz, Podeſt) waren zwo ſchöne antikiſche Bögen, durch die der Tag einfiel, und kam man durch ſie in ein durchbrochenes Gemach von gleichem Umfang mit der Treppen, ſtieg dann weiter bis über das Dach, da ſie in einem Pavillon zu Tag ausging. Nach allen Seiten trat man von dieſer Schneckentrepp in einen groſsen Saal, und aus den Sälen in die Gemächer und Zimmer . . . . . Zu mittelſt war eine wunderbare Schneckentrepp, auf welche man von auſsen herein durch einen ſechs Klafter breiten Bogen paſſirt', und war von ſolchem Umfang und Ebenmaaſs, daſs ſechs Reiſige die Speer in den Hüften bis auf das Dach des ganzen Hauſes neben einander herauf reiten konnten. Zwiſchen den Thürmen Anatole und Meſembrine waren ſchöne geräumige Galerien mit lauter alten Heldenthaten, Hiſtorien und Erdbeſchreibungen bemalt«.

»In Mitten des Hofes war ein herrlicher Brunnen von ſchönem Alabaſterſtein: darauf ſtanden die drey Grazien mit den Hörnern des Ueberfluſſes und gaben das Waſſer aus Brüſten, Ohren, Mund, Augen und andern Oeffnungen des Leibes von ſich. Der innere Bau des Hauſes über dem Hofe ſtund auf mächtigen Pfeilern von Chalzedon und Porphyr mit ſchönen antikiſchen Bögen, innerhalb welcher ſchöne lange geräumige Galerien waren, verziert mit Schildereyen, mit Hörnern vom Hirſch, Rhinozeros, Einhorn, Fluſspferd, mit Elephantenzähnen und andern Merkwürdigkeiten . . . . . Auf der Fluſs-Seit war der ſchöne Luſtgarten, und mitten darin das artige Labyrinth belegen. Zumittelſt der beiden andern Thürn das Ballſpiel und der groſse Ballen. Dem Thurn Kryere gegenüber war der Fruchtgarten voller Obſtbäume all im Quincunx angepflanzet: hinter demſelben das groſse Gehäg, von allen Arten Gewildes wimmelnd . . . . . Alle Zimmer, Säl und Gemächer waren nach den Jahreszeiten verſchiedentlich tapezirt, die Böden all mit grünem Tuch bedeckt, die Betten von Stickerey«.

---

[1]) »a forme de culz de lampes«, d. h. alſo »mit ſchwebenden Schluſsſteinen«.

Digitized by Google

Wer ſieht nicht ſogleich, daſs die Eigenthümlichkeiten der berühmteſten Schlöſſer jener Zeit dem Dichter vorſchweben. Die Wendeltreppen, die bis auf das Dach führen und mit groſsen Sälen in Verbindung ſtehen, erinnern an Chambord; die Schneckentreppen, auf denen man hinaufreiten kann bis auf die Plattform, finden wir zu Amboiſe; die mit hiſtoriſchen Bildern geſchmückten Galerien ſind Fontainebleau entlehnt. Die korbhenkelförmigen Gewölbe mit den ſchwebenden Schluſsſteinen, die antiken Bögen ſammt den Arkaden und der Fontaine des Hofes, die runden Thürme und die Eintheilung der Wohnräume, die Bleiverzierung der Dachfirſten und ſelbſt die Waſſerſpeier ſind Züge, die an allen franzöſiſchen Schlöſſern der Epoche wiederkehren. Daſs Porphyr, Marmor und andre koſtbare Steine zu den fürſtlichen Bauten aus Italien herbeigeholt wurden, iſt uns durch mehr als ein Beiſpiel, ausdrücklich aber durch die Bauten Karl's VIII und Georg's von Amboiſe[1]) bezeugt. Ein vollſtändigeres Bild des damaligen franzöſiſchen Herrenſchloſſes konnte nicht gegeben werden.[2])

§ 10.

Franz I und die Künſtler.

Wie überall im Leben, ſo beſonders in der Kunſt ergreift der König die Initiative. Sein von den Ideen der neuen Zeit bewegter Geiſt, ſeine heitre Sinnlichkeit und Prachtliebe muſsten ſich gerade in Förderung der bildenden Künſte am lebhafteſten ausſprechen. War in ihm etwas Romantiſches, ſo hatte das keinen Einfluſs auf ſeine künſtleriſchen Neigungen. Er ſchwärmte ſo wenig für die Architektur des Mittelalters, daſs er den alten Louvre abreiſsen lieſs, um für einen Neubau Platz zu gewinnen, trotz der prachtvollen Galerie und Treppe aus der Zeit Karl's V, die dadurch dem Untergang geweiht wurden. Dagegen war der König ganz erfüllt von der Herrlichkeit der italieniſchen Kunſt. Wie viele der berühmteſten Meiſter berief er in ſein Land oder beſtellte, wenn dies nicht möglich war, bei ihnen Kunſtwerke. An der Spitze ſteht Lionardo da Vinci, den er nicht bloſs als groſsen Künſtler, ſondern auch als ausgezeichneten Menſchen und wegen ſeiner vielſeitigen und tiefen Kenntniſſe ſchätzte. Noch jetzt beſitzt die Sammlung des Louvre einige der ſeltenen Bilder des groſsen Meiſters, die aus der Sammlung Franz' I ſtammen, darunter das Portrait der Mona Liſa, welches der König mit der für jene Zeit auſserordentlichen Summe von 12,000 Livres bezahlte.[3]) Ebenſo berief er Andrea del

---

[1]) Deville, comptes de Gaillon p. CI und CIII u. Comines, ed. Mlle. Dupont II, 585 Note. — [2]) Vgl. die Schrift von Ch. Lenormant, Rabelais et l'architecture de la renaiſſance. Reſtitution de l'abbaye de Thelème. Paris 1840. — [3]) Père Dan, tréſor des merveilles de Fontainebleau. Paris 1642.

Digitized by Google

Sarto, der aber ſeine glänzende Stellung verſcherzte, weil er das Vertrauen des Königs miſsbrauchte.[1]) Für die Ausſchmückung ſeines Schloſſes zu Fontainebleau lieſs er Roſſo von Florenz[2]) und Primaticcio[3]) kommen. Dieſer, den er mit bedeutenden Summen nach Italien ſchickte, brachte nicht weniger als 125 antike Marmorwerke ſowie die Abgüſſe der Säule Trajans, des Laokoon, der Venus, der Ariadne und anderer berühmten Antiken mit, die ſämmtlich in Bronze gegoſſen und in Fontainebleau aufgeſtellt wurden.[4]) Er lieſs auch das Pferd des Marc Aurel formen, deſſen Gypsabguſs lange im Hofe des Schloſſes von Fontainebleau ſtand, wovon dieſer den Namen »Hof des weiſsen Pferdes« erhielt. Unter Primaticcio war eine Anzahl italieniſcher Künſtler in Fontainebleau beſchäftigt, von denen nur Niccolò dell' Abbate genannt werden möge, der den Ballſaal und die Galerie Franz' I mit Wandgemälden ſchmückte.[5]) Von Rafael wuſste der König ſich mehrere vorzügliche Werke zu verſchaffen, darunter den groſsen h. Michael und die Madonna Franz' I,[6]) die, wie wir urkundlich wiſſen,[7]) i. J. 1518 als Geſchenk des Herzogs von Urbino an den König abgeſandt wurden. Von Tizian lieſs der König ſich ſelbſt malen, wahrſcheinlich nach einer Medaille; es iſt das prächtige Profilportrait, welches man im Louvre ſieht. Am anſchaulichſten ſchildert Benvenuto Cellini den Verkehr des Königs mit ſeinen Künſtlern.[8]) Er giebt ihnen eigene Wohnungen und Werkſtätten, nimmt durch wiederholte Beſuche Augenſchein vom Fortſchritt ihrer Arbeiten, ermuntert ſie durch Theilnahme und Lob und belohnt ſie mit fürſtlicher Freigebigkeit. So gab er Primaticcio die Abtei von S. Martin zu Troyes; auch Benvenuto hatte er eine Abtei zugedacht.

Es iſt bezeichnend, daſs unter dieſer Schaar von Künſtlern, denen ſich noch andere anſchloſſen, kein Architekt genannt wird. Wir werden bei der Muſterung der Bauten ſehen, daſs es wahrſcheinlich meiſt franzöſiſche Baumeiſter waren, welche die Schlöſſer des Königs aufführten.[9]) Dagegen fanden ſich in Frankreich keine Künſtler vor, denen man die innere Ausſchmückung der Gebäude im Sinn der neuen Zeit mit Stukkaturen, Bildwerken und Gemälden hätte anvertrauen können. Wohl fanden wir ſchon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den ausgezeichneten Miniaturmaler Jean Foucquet, in deſſen Bildern bereits Anklänge der Renaiſſance, architektoniſche Hintergründe mit antiken Gebäuden auftauchen; wohl ſind im 16. Jahrhundert die beiden Clouet, Vater und Sohn, als Portraitmaler

---

[1]) Vaſari, ed Le Monn. V. di A. del Sarto VIII, 270 ff. — [2]) Vaſari, V. del Roſſo IX, 76 ff. — [3]) Vaſari, V. d. Primaticcio XIII, 3 ff. — [4]) Vaſari, V. di Zucchero XII, 132. — [5]) Vaſari, Vita di Primaticcio XIII, p. 6. — [6]) Villot, Notices des tableaux du Louvre, éc. d'Italie, Nr. 377. 382. — [7]) Gaye, Carteggio II, 146. — [8]) B. Cellini's Selbſtbiographie in Goethe's Werken. — [9]) Schon Félibien, entretiens II, 55 ff. vindicirt den franzöſiſchen Künſtlern dieſer Epoche ihr Verdienſt.

Digitized by Google

am franzöſiſchen Hofe hoch geſchätzt und vielfach verwendet;[1]) auch lernen wir aus den Baurechnungen von Gaillon zahlreiche einheimiſche Maler kennen, die mit Ausſchmückung der Gemächer betraut werden: aber jene bedeutenderen Meiſter ſind offenbar nur in Arbeiten kleinen Maaſsſtabes und beſonders im Portrait bewandert, und dieſe letzterwähnten gehören ohne Zweifel einer mehr handwerklichen Praxis an, die ſich nicht über das Niveau blos dekorativer Architekturmalerei und des Vergoldens und Bemalens von plaſtiſchen Werken ganz im Sinne des Mittelalters erhob. So finden wir denn auch in Gaillon zu den Malereien höheren Ranges einen Italiener, den Andrea de Solario,[2]) verwendet, und für denſelben Theil der Ausſtattung mit Gemälden und Stuckaturen ſehen wir überall, namentlich im Schloſs Madrid und zu Fontainebleau, italieniſche Künſtler herbeigezogen. Erſt im Jahre 1541 wurde, wie es heiſst für den Neubau des Louvre, Serlio berufen, der dann zu St. Germain und längere Zeit zu Fontainebleau thätig war;[3]) aber Spuren ſeines Schaffens vermögen wir nicht nachzuweiſen.

Von der Bauluſt des Königs geben nach ſo vielen Zerſtörungen immer noch manche der prächtigſten Werke der franzöſiſchen Renaiſſance, mehr aber die Aufnahmen Du Cerceaus Kunde, der dem König das Zeugniſs ausſtellt:[4]) »le Roy François I eſtoit merveilleuſement addonné après les baſtimens«. Mit noch gröſserer Bewunderung ſpricht Brantôme[5]) von der Pracht ſeiner Bauten und ihrer reichen Ausſtattung, die um ſo gröſseren Eindruck macht, wenn man ſie mit der Dürftigkeit der Ausſtattung vergleicht, welche noch zu Karls VIII Zeiten bei den königlichen Schlöſſern nicht ungewöhnlich war.[6]) Fügen wir endlich hinzu, daſs im Jahr 1536 durch genueſiſche Fabrikanten der Grund zur Lyoner Seideninduſtrie gelegt wurde, und daſs zu gleicher Zeit die Buchdruckerkunſt auch in Frankreich einen Aufſchwung nahm, der wie in geiſtiger ſo auch in materieller Beziehung von groſser Bedeutung wurde, ſo haben wir in kurzen Andeutungen die künſtleriſchen Beſtrebungen dieſer regſamen Epoche berührt.

Wie nun die Fürſten es waren, von denen die Renaiſſance in Frankreich ausging, ſo haben ſie auch der Architektur dort das Gepräge ihres Wollens und ihres Geiſtes aufgedrückt. Denn nicht bloſs ſchritten ſie im Erfaſſen der neuen Ideen überhaupt ihrem Volke voraus: es muſsten auch

---

[1]) Vgl. das Werk des Grafen de Laborde, la renaiſſance des arts à la cour de France. Paris 1850. T. I und dazu die gediegene Recenſion Waagen's im Deutſchen Kunſtblatt 1851. Nr. 9 ff. — [2]) A. Deville, comptes des dépenſes de la conſtruction du château de Gaillon. Paris 1850. p. CXXXV. — [3]) Félibien a. a. O. II, 57. — [4]) Les plus excellents baſtimens de France. — [5]) Brantôme, Capit. Franç. art. François I. — [6]) Man vgl. bei Brantôme, ibid. art. La Roche du Maine die Billets, welche die Königin Anna wegen Inſtandſetzung des Schloſſes Chinon an den Kaſtellan desſelben richtet.

Digitized by Google

im Einzelnen, in Anlage und Ausführung der Bauten ihre Anſchauungen und Lebensgewohnheiten beſtimmend werden. Dies bedingt den eigenthümlichen Charakter der franzöſiſchen Renaiſſance. In Italien ging die neue Kunſt aus dem Volk hervor, wurde von groſsen Meiſtern im begeiſterten Studium der Antike aus freiem Impulſe geſchaffen und dem geſammten Leben der Nation zum idealen Ausdruck hingeſtellt. In Frankreich wurde ſie durch den ſouverainen Willen der Fürſten eingeführt. Aber ſo viele italieniſche Künſtler ſie ins Land rieſen, doch iſt die Renaiſſance bis zur letzten Lebenszeit Franz' I ganz original franzöſiſch. Kein Werk vermöchten wir nachzuweiſen, das man italieniſchen Architekten zuſchreiben könnte, es ſei denn daſs die Italiener ſich der franzöſiſchen Weiſe bis zur Verleugnung der eigenen anbequemt hätten. Dergleichen mag allerdings bisweilen vorgekommen ſein. Benvenuto erzählt wenigſtens [1]) wie er das Modell zu einem Portal des Schloſſes Fontainebleau gemacht, wobei er ſo wenig als möglich die Anlage des gegenwärtigen zu verändern dachte. »Es war, ſagt er, nach ihrer franzöſiſchen Manier, groſs und doch zwergenmäſsig, ſeine Proportion wenig über ein Viereck und oben drüber ein halbes Rund, gedrückt nach Art eines Korbhenkels«. Ebenſo finden wir bei Serlio, namentlich im VII Buche, eine Anzahl von Kaminen, Schornſteinen, Entwürfe zu Façaden mit hohen Dächern und Dachgeſchoſſen, die, wie er ſelbſt bemerkt, durch die Kreuzſtäbe der Fenſter, die Wendeltreppen, die Manſarden und die Form der Kamine ſich der franzöſiſchen Weiſe fügen.[2]) Jedenfalls war alſo die Einwirkung der nationalen Sitten, Anſchauungen und Bedürfniſſe ſo ſtark, daſs ſelbſt die hochmüthigſten italieniſchen Künſtler ſich ihnen fügen muſsten, ohne ſie irgend im Weſentlichen umgeſtalten zu können. Mit Ausnahme der innern Dekorationen, von denen wir ſchon geſprochen haben, und für die man vorzugsweiſe die Italiener berief, dürfen wir annehmen, daſs die Bauten dieſer ganzen Epoche von franzöſiſchen Meiſtern entworfen und ausgeführt wurden. Auch fehlt es nicht an Beweiſen, daſs die franzöſiſchen Architekten ſchon früh ſich mit der neuen Bauweiſe vertraut gemacht hatten. In den Rechnungen von Schloſs Gaillon [3]) kommt ein Meiſter Pierre Delorme vor, von dem es heiſst, daſs er verſtehe »faire à l'entique et à la mode françoiſe«. Freilich waren dieſe tüchtigen Künſtler noch ganz nach mittelalterlicher Weiſe beſcheidene Werkmeiſter, die nicht wie die verwöhnten Italiener ſich als hochgeſtellte Männer fühlten. Das beweiſt nicht bloſs die Art, wie mit ihnen geſchäftlich verkehrt wird, ſondern

[1]) Benv. Cellini Buch III, C. 6. — [2]) Beſonders Cap. 27, 29, 32 »delle fineſtre nei tetti al coſtume di Francia«. Cap. 33, 41, 71 »la quale (caſa) per due conditioni ſarà alla Franceſe: cioè per le fineſtre a croce et per la limaca publica fuor die mano; perciocche non tengono conto della ſcala più in vn luogo, che nell' altro, pur che montino ad alto alle loro commodità«. — [3]) Deville, a. a. O. p. CI und 405.

Digitized by Google

auch der Umſtand, daſs kein Geſchichtſchreiber ihre Namen aufbewahrt hat, und daſs erſt der neueren Forſchung gelungen iſt, ſie aus vergilbten Akten der Archive zu ermitteln. Gleichwohl fehlt es unter den Zeitgenoſſen nicht an einem kräftigen Bewuſstſein künſtleriſcher Tüchtigkeit, und Charles de Sainte Marthe [1]) ſagt, in ſeinen Conſeils aux poëtes, allerdings nicht ohne dichteriſche Uebertreibung:

»Qu'a l'Italie ou toute l'Allemaigne,
La Grèce, Escoſſe, Angleterre ou Espaigne
Plus que la France? Eſt-ce point de tous biens?
Eſt-ce qu'ils ont aux arts plus de moyens?
Tant ſ'en fauldra que leur veuillons ceder
Que nous dirons plus toſt les excéder.«

Am beſten aber zeugen für dieſe alten ſchlichten franzöſiſchen Meiſter ihre Werke, die wir nun betrachten wollen.

§ 11.

Grundzüge der franzöſiſchen Renaiſſance.

Wenn die italieniſche Renaiſſance ſich die Aufgabe geſtellt hatte, dem ganzen Leben nach allen ſeinen Beziehungen, privaten und öffentlichen, weltlichen und religiöſen, einen künſtleriſch verklärten Ausdruck zu ſchaffen, ſo kann man von der franzöſiſchen Baukunſt dieſer Epoche [2]) nicht ein

[1]) Citirt von Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. III, 186 Note. — [2]) Unſere Darſtellung beruht faſt überall auf eigener Anſchauung, ſowie auf folgenden Publikationen. Hauptwerk: J. Androuet du Cerceau, les plus excellents baſtimens de France. Fol. Vol. I. Paris 1576. Vol. II, 1579. — J. Fr. Blondel, architecture françoiſe. 4 Vols. Fol. Paris 1752 ff. — Neuere Aufnahmen: A. Berty, la renaiſſance monumentale en France. Paris. 2 Vols. 4. — Cl. Sauvageot, choix de palais, châteaux, hôtels et maiſons de France. 4 Vols. Fol. Paris. — E. Rouyer et D. Darcel, l'art architectural en France. Fol. Paris 1863, ff. — H. Deſtailleur, recueil d'etampes rélatives à l'ornementation des appartemens. Fol. Paris 1863 ff. — Verdier et Cattois, architecture civile et domeſtique. 2 Vols. Paris 1855 u. 1857. — Archives de la commiſſion des monuments hiſtoriques. Fol. — Einiges in Gailhabaud. — Werthvolle Bemerkungen in Viollet-le-Duc, Entretiens ſur l'architecture. T. I. Paris 1863. gr. 8 u. Kupferatlas in fol. — Ebenſo in desſelben Verf. Dictionnaire de l'architecture, namentlich in den Artikeln château, escalier, maiſon, manoir, palais etc. — Maleriſche Anſichten in Chapuy's Moyen âge monumental und desſ. Verf. Moyen âge pittoresque, ſowie in Du Sommerard, les arts du moyen âge; ferner in den Voyages dans l'ancienne France, par Taylor, Nodier etc. — Cotman et Turner, antiquités de la Normandie. — Baron de Wismes, égliſes et châteaux de la Vendée, du Maine et de l'Anjou. Fol. Paris. — Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Fol. Paris 1860. — G. Eyriès et P. Perret, les châteaux hiſtoriques de la France. Paris 1882 ff. Fol. — Ad. Michel, l'ancienne Auvergne et le Velay. Moulins 1843. — Neuerdings erſcheint das Prachtwerk von Léon Paluſtre, la renaiſſance en France. Paris 1880 ff. Fol. Bis jetzt 10 Lieferungen. Gründliche hiſtoriſche Unterſuchungen mit trefflichen maleriſchen Radirungen von E. Sadoux. — Dazu mein Aufſatz »Zur franzöſiſchen Renaiſſance«. Nord und Süd 1882. — Werthvoll auch die alten Stiche von Iſrael Silveſtre

Digitized by Google

Gleiches ſagen. Sie dient faſt ausſchlieſslich weltlichen Intereſſen, iſt hauptſächlich zum glänzenden Schmuck des vornehmen Lebens geſchaffen. Die Städte, das Bürgerthum und das Volk überhaupt, halten noch lange feſt an den Traditionen der alten Kunſt, und die neue Bauweiſe dringt bei ihnen erſt zur Zeit Heinrichs II in merklicher Weiſe ein. Namentlich aber verharrt der ganze Kirchenbau bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts beim gothiſchen Stile, der zwar bald einige antike Details annimmt, aber nach Planform und Conſtruction treu an der mittelalterlichen Ueberlieferung hält.

Anders ſteht es um den Schloſsbau. Zwar geht auch dieſer in der Grundgeſtalt von der feudalen Burg der gothiſchen Epoche aus, behält in Anlage und Eintheilung wie im geſammten Aufbau die mittelalterliche Form bei, aber doch in weſentlich neuem Sinn. Jene Form wird fortan eine Maske, die einen völlig veränderten Inhalt birgt. Schon ſeit dem Anfang des 15. Jahrhunderts hatte man die alten Schlöſſer unbehaglich gefunden. Die engen Höfe, die maſſigen Thürme, die geringen Lichtöffnungen, der ganze blos auf Vertheidigung berechnete Charakter wurde drückend und läſtig in einer lebensluſtigen Zeit, deren Sinn auf heiteren Genuſs gerichtet war. Ohnedies waren die Befeſtigungen durch die Einführung des ſchweren Geſchützes und durch das Uebergewicht der königlichen Macht unhaltbar geworden. Aber den Schein des Feudalſchloſſes wollte man doch aufrecht halten, da traditionelle Vorurtheile zu feſt daran hafteten. Auſserdem hatten manche Lebensgewohnheiten, die ihren Ausdruck in den Schlöſſern gefunden, ſich ſo in die neue Zeit vererbt, daſs man ſie nicht aufgeben mochte. Daher die vielen verſteckten Gänge und Treppen, die hohen Dächer mit dem Wald von Kaminen, die Dachgeſchoſse mit giebelgeſchmückten Fenſtern, die ſelbſtändige Bedachung der einzelnen Gebäudetheile, vor Allem die gewaltigen runden Thürme und endlich die Waſſergräben mit Wällen und Zugbrücken. In Chambord iſt die mittelalterliche Tradition ſo vorherrſchend, daſs ſelbſt der Donjon in den Plan des Baues aufgenommen wird. In der Geſammtanlage bleibt es bei der Anordnung, wie ſie ſich im Mittelalter herausgebildet hatte: jedes vollſtändige Schloſs hat zwei Höfe, einen äuſseren (baſſe cour), um welchen ſich die Stallungen und Wirthſchaftsgebäude gruppiren, und einen inneren (cour d'honneur), den die herrſchaftlichen Wohnräume ſammt den Dienſtlokalen umgeben. Ein Waſſergraben, ſowie Mauern mit Thürmen umſchlieſsen die ganze Anlage völlig wie in der feudalen Zeit. Ein anſchauliches Beiſpiel bietet der unter Figur 13 beigefügte Grundriſs des Schloſſes von Bury. Ueber eine Zugbrücke A, die von zwei Thürmen eingeſchloſſen wird, gelangt man in den Haupthof F, den die Wohngebäude

und Matth. Merian. — Wichtige hiſtoriſche Unterſuchungen giebt A. Berty, les grands architectes Français de la renaiſſance. 8. Paris 1860, ſowie Graf de Laborde, la renaiſſance des arts à la cour de France. Tom. I. Paris 1850. 8. (p. 333—538.)

Digitized by Google

umgeben. In H iſt eine lange Galerie, das Prachtſtück der franzöſiſchen Schlöſſer dieſer Epoche. Eine doppelte Freitreppe führt hinab in den herrſchaftlichen Garten E, der von einer Mauer mit Thürmen umſchloſſen wird und bei G eine kleine Kapelle hat. Ein Gemüſegarten D mit Obſtbäumen, Spalieren und einem Taubenhauſe in Form eines Thurmes K ſchlieſst ſich daran. Vor dieſem liegt der Wirthſchaftshof C mit ſeinem beſonderen Eingang bei B, den ebenfalls in mittelalterlicher Weiſe eine Zugbrücke bildet.

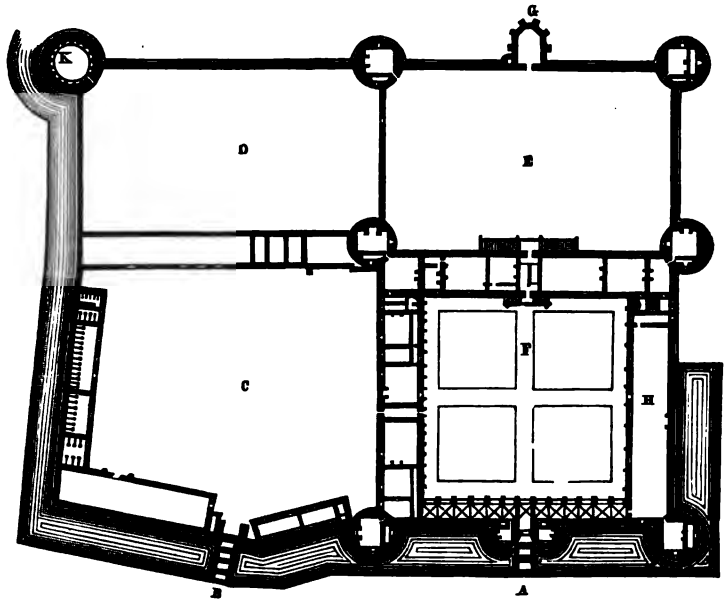


Fig. 13. Schloſs von Bury. (Du Cerceau und Viollet-le-Duc.)

Aber alle dieſe Formen erhalten einen neuen Sinn. Die Thürme, ehemals nur zur Vertheidigung dienend, mit ſpärlichen Oeffnungen, mit Zinnenkranz und Machicoulis, werden zu Wohnräumen, erhalten groſse Fenſter zum Ausſchauen in die Landſchaft. Ueberhaupt wo man früher ſich nach innen zurückzog, legt man jetzt die Flucht der Wohnräume gern nach auſsen, um des Blickes in die umgebende Natur froh zu werden. Denn nicht bloſs der vorbeiziehende Strom, Wald und Wieſe und ein Hügelzug locken zur Ausſicht: auch die Kunſt trägt zur Verſchönerung der Umgebung bei. Gartenanlagen, Blumenparterres, mit Terraſſen, Pergolen und Springbrunnen geſchmückt, umgeben fortan den Herrenſitz, und ein ſtattlicher Park macht den Uebergang zu Wald und Feld. Während früher das Schloſs ſich finſter gegen auſsen abſperrte, öffnet es ſich jetzt feſtlich einladend.

Digitized by Google

So geſtaltet ſich nun auf mittelalterlicher Grundlage alles Einzelne in neuem Sinne. Der Eingang, früher aus einem groſsen Thorweg und einem Nebenpförtchen für Fuſsgänger beſtehend, wird jetzt zu einem prächtigen hohen Portal mit antiker Einfaſſung. Statt des Zinnenkranzes ſieht man wohl eine durchbrochene Galerie von mannigfaltiger Zeichnung, darunter einen Bogenfries mit Muſchelfüllungen, eine Reminiscenz romaniſcher Kranz-

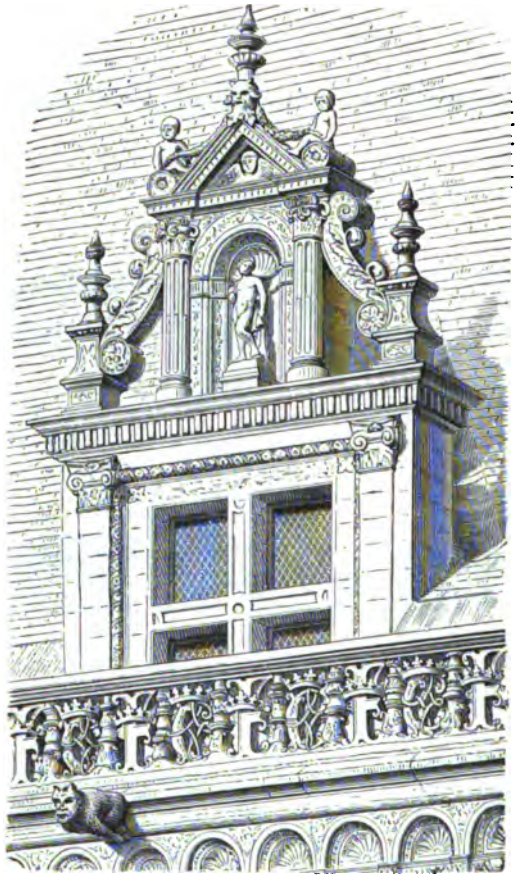


Fig. 14. Vom Schloſs zu Blois. (Baldinger nach Phot.)

geſimſe. (Fig. 14.) Die Fenſter der Dachgeſchoſſe (Lucarnen) bewahren ihren gothiſchen Aufbau mit Pfeilern, Strebebögen und zierlicher Krönung, aber die Formen werden ſpielend in antikiſirende Elemente überſetzt. (Figur 14 und 15.) Von der geiſtreichen Mannigfaltigkeit, welche gerade in dieſen beliebten Bildungen herrſcht, geben die Abbildungen in § 21 (Blois), § 32 (Chenonceaux), § 33 (Bury), § 36 (Chantilly), § 38 (Azay-

Digitized by Google

le-rideau) weitere Anſchauung. Die Fenſter überhaupt behalten noch geraume Zeit die ſteinernen Kreuzpfoſten der gothiſchen Epoche, und auch in ihrer Umrahmung macht ſich das feine Kehlen- und Stabwerk

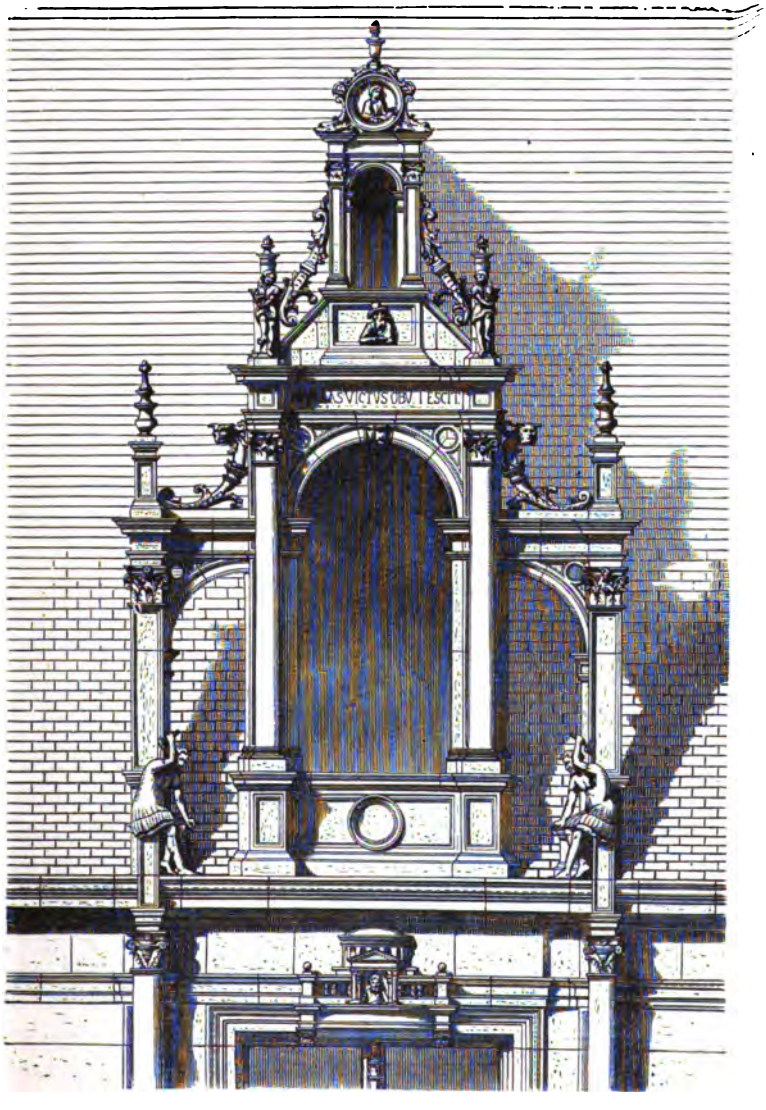


Fig. 15. Hôtel Ecoville zu Caen.

des Mittelalters geltend. In der Geſammtanlage iſt man häufig gebunden durch die Unregelmäſsigkeit der älteren Theile, die man wie in Blois, St. Germain, Gaillon, Fontainebleau und vielen andern Orten benutzte.

Digitized by Google

Man ſieht daraus, wie wenig dieſe Zeit eine ſymmetriſche Anlage als unerläſsliche Grundbedingung gelten lieſs. Wo man aber frei verfügen konnte, ſtrebte man möglichſt nach regelmäſsiger Grundriſsbildung, die im Einzelnen jedoch nicht zu ſtreng ſymmetriſch gebunden war. Namentlich ſind es die Treppen, durch welche ein Element zwanglos maleriſcher Anlage von hohem Reiz in dieſe Bauten eingeführt wird. Man zieht dieſelben nicht wie in Italien in die Dispoſition des Innern hinein, ſondern legt ſie in mittelalterlicher Weiſe in runde oder polygone Thürme, die in den Ecken des Haupthofes, oder auch aus der Mitte einer Hoffaçade vorſpringen. Dieſe Treppen ſind immer Wendelſtiegen, bisweilen rampenartig ohne Stufen auffteigend wie in Amboiſe. Die damalige franzöſiſche Sprache kennt noch nicht den Ausdruck »escalier«, gebraucht vielmehr immer das Wort »vis«. Die Hauptſtiege wird oft zu einem groſsartigen Prachtſtück der Conſtruction und Ornamentik, wie zu Chambord, wo ſie mit doppeltem Lauf durchgeführt iſt, ſo daſs die Auf- und Abſteigenden ſich nicht zu begegnen brauchten. Auch dies iſt eine Tradition des Mittelalters.[1]) Den oberen Abſchluſs bildet dann gewöhnlich ein Pavillon oder eine durchbrochene Laterne. In anderen Fällen, wie in Gaillon und Blois (vgl. die Fig. in § 21) beſteht das Treppenhaus aus einem Syſtem von Pfeilern und Bögen, in luftiger Durchbrechung von allen Seiten geöffnet.

Mit dieſem Streben nach heiterer Pracht hängt die breitere Anlage der Höfe zuſammen, die auſserdem manchmal im untern (Fig. 16), auch wohl in den oberen Geſchoſſen Arkaden erhalten, in der Regel jedoch nur an einer oder zwei, faſt nie an allen Seiten durchgeführt. Die einzelnen Flügel des Gebäudes haben ſtets nur die Tiefe eines Zimmers, und die Räume liegen in einfacher Flucht neben einander. Dadurch wurde um ſo mehr eine gröſsere Anzahl von Verbindungen und beſonderen Treppen erfordert, und in der That zeichnen ſich die Gebäude dieſer Epoche durch ihre zahlreichen Treppenanlagen aus. Die Schlöſſer Franz' I zerfallen meiſt wie Chambord, Madrid, La Muette und andre in eine mehr oder minder groſse Anzahl ſelbſtändiger Logis, jedes aus einem Wohnzimmer, Schlafkabinet, Garderobe und Retraite beſtehend, auſserdem mit eigenem Eingang und beſonderer Treppe verſehen. Für die gemeinſame Geſelligkeit iſt dann in jedem Stockwerk ein gröſserer Saal, oder auch mehrere Säle mit möglichſt centraler Anlage beſtimmt. Das Prachtſtück der bedeutenderen Schlöſſer iſt die Galerie, ein Saal von ſchmaler aber auſserordentlich langer Anlage, in den Verhältniſſen den Sälen der altaſſyriſchen Paläſte auffallend ähnlich, wohl eine Reminiscenz des groſsen Verſammlungs-

[1]) Vgl. die Notiz über eine ſolche Treppe im Kloſter der Bernardiner zu Paris, bei Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. V. 306.

Digitized by Google

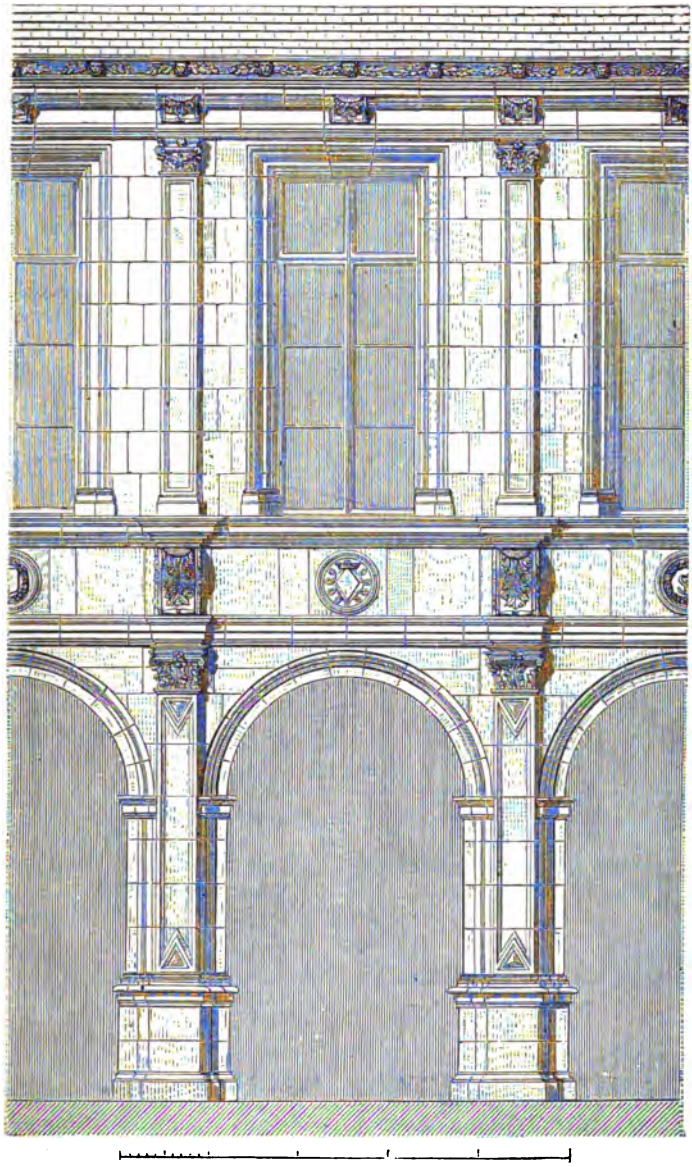


Fig. 16. Sens. Erzbiſchöfl. Palaſt. Hofarkade. (Sauvageot.)

ſaales mittelalterlicher Schlöſſer. Letztere indeſs waren ſtets mehrſchiffig und machten ſchon dadurch, wie durch die vielen Wölbungen auf ſchlanken Säulen und die hohen, breiten mit Glasgemälden geſchmückten Bogenfenſter einen ganz andern Eindruck als dieſe Galerieen mit ihren in Gold

Digitized by Google

und Farben ſchimmernden Plafonds, ihren Gemälden und überreichen Stuckdekorationen. Die Bedeckung der Räume beſteht meiſtens aus einem reichen hölzernen Kaſſettenwerk (Fig. 17); indeſs werden bald durch die italieniſchen Künſtler für die Prachträume glänzende Stuckdecken eingeführt. Doch hat die franzöſiſche Renaiſſance nicht die Abneigung der italieniſchen gegen das Kreuzgewölbe; vielmehr wendet ſie dasſelbe in Treppenhäuſern, Sälen, Kapellen und wo es ſonſt erforderlich iſt, gern an, und zwar mit mittelalterlich profilirten Rippen, Conſolen, Schluſsſteinen und ſelbſt freiſchwebenden

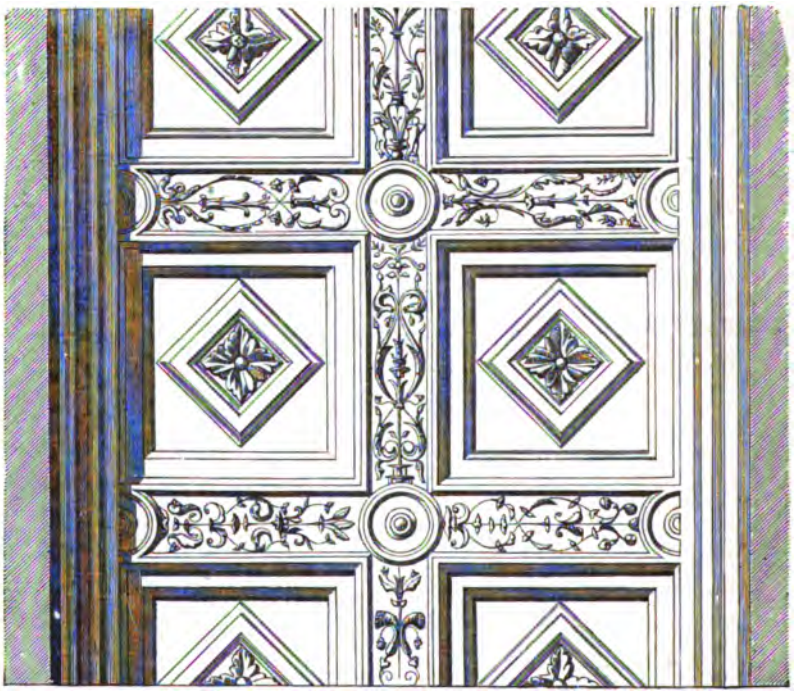


Fig. 17. Haus der Agnes Sorel. Decke im Obergeſchoſs.

Zapfen. Die Form des Bogens iſt aber nicht mehr die gothiſche, ſondern meiſt die eines gedrückten Bogens, nach Art eines Korbhenkels, wie ſie ſchon die letzte gothiſche Epoche hervorgebracht hatte. (Fig. 18.) Der regelmäſsige Rundbogen bricht ſich erſt allmählich Bahn.

So iſt alſo in der Geſammtanlage, den hohen Dächern mit ihren Fenſtern und Kaminen, den Thürmen und den Wendeltreppen die ganze maleriſche Anlage des Mittelalters erhalten. Der Antike gehört nur die leichte Bekleidung mit gewiſſen Detailformen, die Einfaſſung von Fenſtern und Portalen, die Eintheilung der Wandflächen mit Pilaſtern oder Halbſäulen, die

Digitized by Google

Fig. 18. Galerie im Schloſs La Rochefoucauld. (Baldinger nach Phot.)

Digitized by Google

Ausbildung der Geſimſe und anderer Gliederungen mit den Elementen der antiken Architektur. Aber während in Italien man das Geſetzmäſsige dieſer Formenwelt zu ermitteln und in klaren Verhältniſſen zu fixiren ſuchte, gilt hier keine beſtimmte Ordnung, und man wendet Pilaſter des verſchiedenſten Maaſses, endlos geſtreckte und zwerghaft verkümmerte, harmlos neben einander an. Die Pilaſter ſind in der Regel mit Rahmenwerk, in der Mitte und an den Enden mit den in Oberitalien beliebten Rautenmuſtern, häufig auch mit feinem Laub- und Arabeskenornament geſchmückt. Ueberhaupt hat die ſpielende, verzierungsluſtige Frührenaiſſance Oberitaliens weit mehr Einfluſs aut die franzöſiſche Architektur geübt als die ernſtere, maaſsvollere Bauweiſe Toscanas. Das zeigt ſich beſonders in der verſchwenderiſchen Fülle, mit welcher in den franzöſiſchen Bauten der Epoche Ludwigs XII und Franz' I auch die übrigen Theile der Architektur, namentlich die Frieſe mit Ornamenten bedeckt werden. Dieſelben ſind oft von einer Feinheit der Zeichnung, einer Anmuth der Erfindung, einer Delicateſſe der Ausführung, daſs ſie dem Schönſten, was Venedig und Florenz in dekorativen Arbeiten hervorgebracht, ebenbürtig erſcheinen. Ein Gegenſtand der Vorliebe ſind für die Architekten dieſer glänzenden Zeit die zahlreichen Kapitäle der Pilaſter und Halbſäulen, welche ſie an ihren Façaden austheilen. Sie nehmen die freikorinthiſirende Form des bekannten Kapitälſchemas der italieniſchen Frührenaiſſance auf, das aus einer Akanthusblattreihe beſteht, aus welcher Voluten, Delphine oder andere figürliche Bildungen hervorwachſen, um die Deckplatte zu ſtützen. Aber die franzöſiſche Kunſt iſt dabei noch phantaſievoller, noch mannichfaltiger in ihren Erfindungen, theils weil ihr der mittelalterliche Gedanke unendlicher Varietät desſelben Grundmotives tiefer im Blute ſteckt, theils weil ſie ſich weniger an die Muſter der Antike gebunden fühlt. Wir geben unter Figur 19 als Probe ein Kapitäl von Fontainebleau, mit welchem man das Kapitäl in § 50 vergleichen möge.

Das Innere dieſer prächtigen Gebäude erhielt eine künſtleriſche Ausſtattung, in welche ebenfalls das Mittelalter Anfangs noch ſtark hineinſpielt. Gewölbe und Holzdecken ſtrahlten in Gold und Azur,[1]) und es iſt erſtaunlich, z. B. aus den Rechnungen von Gaillon zu ſehen, welch umfaſſende Verwendung namentlich vom Golde gemacht wurde.[2]) Ebenſo wurden die Skulpturwerke, welche man nach italieniſchem Vorbild nunmehr in Marmor ausführte, reichlich vergoldet.[3]) Nicht minder leuchteten in den kleinen Fenſterſcheiben die Arbeiten der Glasmaler in Bildern, Wappen, Deviſen

[1]) A. Deville, comptes des dépenſes de la conſtruction du château de Gaillon, p. CXXX: »paindre et dorer le demourant du plancher de la gallerie haulte, c'eſt aſſavoir les courbes, les ogives et les rencos d'or et d'azur. — [2]) Ebendaſelbſt p. CXLVI. — [3]) Ebend. p. CXXXV.

Digitized by Google

und Emblemen mannichfacher Art, und dies finden wir nicht blos in dem noch halb gothischen Gaillon,[1]) sondern selbst noch in dem die neue Richtung entschieden vertretenden Fontainebleau.[2]) Was sodann die Form der Decken betrifft, so zeigen dieselben in Treppenhäusern, Vestibuls, Corridoren und Kapellen noch lange die gothischen Rippengewölbe, oft mit prachtvoll sculpirten, gemalten und vergoldeten schwebenden Schlussteinen, wie im Treppenhause des Schlosses Nantouillet,[3]) in der Kirche zu Tillières[4]) und in manchen andren Beispielen (vgl. Fig. 18). Die Wohnräume, Zimmer, Säle und Galerien erhalten dagegen Holzdecken mit prächtigem Kassettenwerk und eleganten Reliefs, wie man deren sehr schöne in den Schlössern

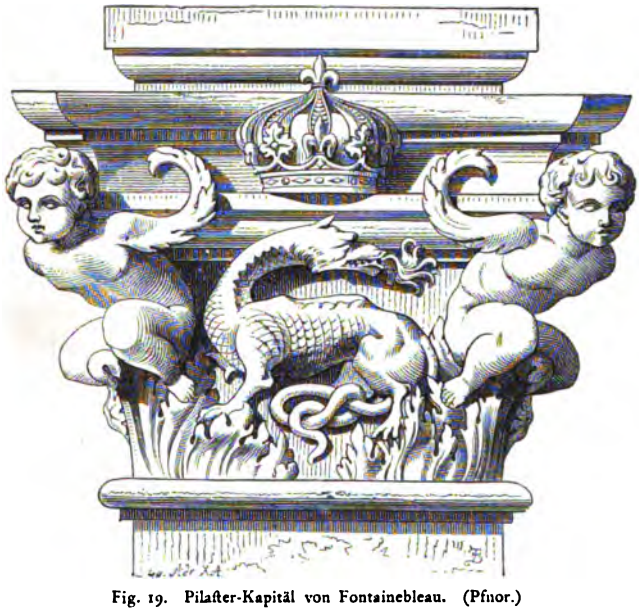


Fig. 19. Pilaster-Kapitäl von Fontainebleau. (Pfnor.)

von Chenonceau und Beauregard,[5]) vor Allem auch in Fontainebleau[6]) bewundert. Proben solcher Decken von ausgezeichneter Feinheit des Geschmacks und der Ausführung geben wir in Fig. 17 und in § 49. Auch an den Portalen, Kapellengittern, endlich an den Täfelungen der Wände kommt die vom Mittelalter her trefflich geschulte Holzschnitzerei zur Anwendung, aber der Stil dieser Werke zeigt durchweg statt des Naturalismus

---

[1]) Ebend. p. CXXXVII. — [2]) Cte. de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France, p. 281. 377. — [3]) Sauvageot, choix de palais, châteaus etc. Vol. III. — [4]) Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. II. — [5]) Ebend. Vol. I. eine Anzahl vorzüglicher Muster. — [6]) Pfnor, Monogr. du palais de Fontainebleau, Vol. II.

Digitized by Google

der ſpätgothiſchen Zeit die edle harmoniſche Kunſtweiſe der Renaiſſance. Endlich dringt von Italien aus auch die eingelegte Arbeit (Intarſia) ein, von welcher ſich ebenfalls Beiſpiele von unübertrefflicher Anmuth erhalten haben, wie im Schloſs Ancy-le-Franc,[1]) oder es finden ſich prachtvolle Goldverzierungen in den ſchönſten Muſtern wie Schloſs Anet deren beſaſs.[3])

An den Wänden herrſcht in der erſten Epoche bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts die Holzſchnitzerei, daneben aber in ausgedehnter Anwendung die Dekoration mit aufgehängten Teppichen, wie ſie das benachbarte Flandern, vorzüglich Arras in ausgezeichneten Arbeiten lieferte. Brantôme erzählt mit Begeiſterung von den herrlichen Tapeten, welche die Schlöſſer Franz I ſchmückten.[2]) In Gaillon waren nicht weniger als zwanzig Tapeziere und Sticker mit der Ausſtattung des Schloſſes beſchäftigt.[4]) Genua, Mailand, Florenz und Tours lieferten die Prachtſtoffe, die grünen, blauen, carmoiſinrothen Velours, die weiſsen Damaſte, grünen Taffetas, die mit Wappen, Namenszügen und Emblemen in Farben, Gold und Silber geſtickt wurden. Die Wände nicht bloſs, auch die Möbel, Seſſel, Betten, Baldachine, Vorhänge zeigten durchweg ſolche koſtbare Stoffe. Beſondere Prachtſtücke waren die Kamine, die man ganz im Sinne der Renaiſſance aufbaute, mit Pilaſtern oder Säulen eingefaſst, die Frieſe mit Arabesken, darüber ein Feld mit einem Gemälde, oder einem plaſtiſchen Werk, alles in Marmor ausgeführt (Fig. 20). Fügt man endlich hinzu, daſs die Fuſsböden in Sälen, Kapellen, Galerien und ſelbſt im herrſchaftlichen Hofe mit emaillirten Platten bedeckt waren, für welche man wohl florentiniſche Meiſter kommen lieſs,[5]) daſs die Schmiede kunſtvolle, prächtig vergoldete Gitter und andre Arbeiten lieferten, daſs die Firſten der Dächer und die Spitzen der zahlreichen Thürme von ebenfalls vergoldeten Bleiverzierungen, bisweilen auch, namentlich in der Normandie,[6]) von glänzenden Fayence-Aufſätzen ſtrahlten, ſo haben wir ein Bild von der alle Theile durchdringenden künſtleriſchen Ausſtattung dieſer Bauten.

Es iſt wahr: dieſe fröhliche Zeit kennt noch kein ſtrenges Geſetz der Compoſition, noch keine klaſſiſche Durchbildung der Form. Aber ſo wenig muſtergiltig die Einzelheiten ſind, ſo ſelbſtändigen Werth hat dieſe Architektur als treuer Spiegel der Sitten und Anſchauungen ihrer Zeit, als Ausdruck der Lebensgewohnheiten der Fürſten und ihres Kreiſes, deren Charakter wir oben geſchildert haben. Stilreinheit darf man hier nicht ſuchen, ebenſowenig eine correcte Behandlung und Anwendung der Antike; aber eine originelle Anmuth, maleriſchen Reiz, den Ausdruck heiteren Lebensgenuſſes

---

[1]) Rouyer et Darcel, Vol. I. — [2]) Ebend. Vol. II. — [3]) Capit. Français, art. François I. — [4]) Deville, comptes p. CLVI ſq. — [5]) Girolamo della Robbia für das Schloſs Madrid, Vaſari, V. di Luca della Robbia III, p. 72. — [6]) Ein Beiſpiel in Paluſtre II, S. 313.

Digitized by Google

in naiver Verſchmelzung und pikanter Verarbeitung heterogener Formen wird man dieſen liebenswürdig zwangloſen Bauten in hohem Grade zugeſtehen.

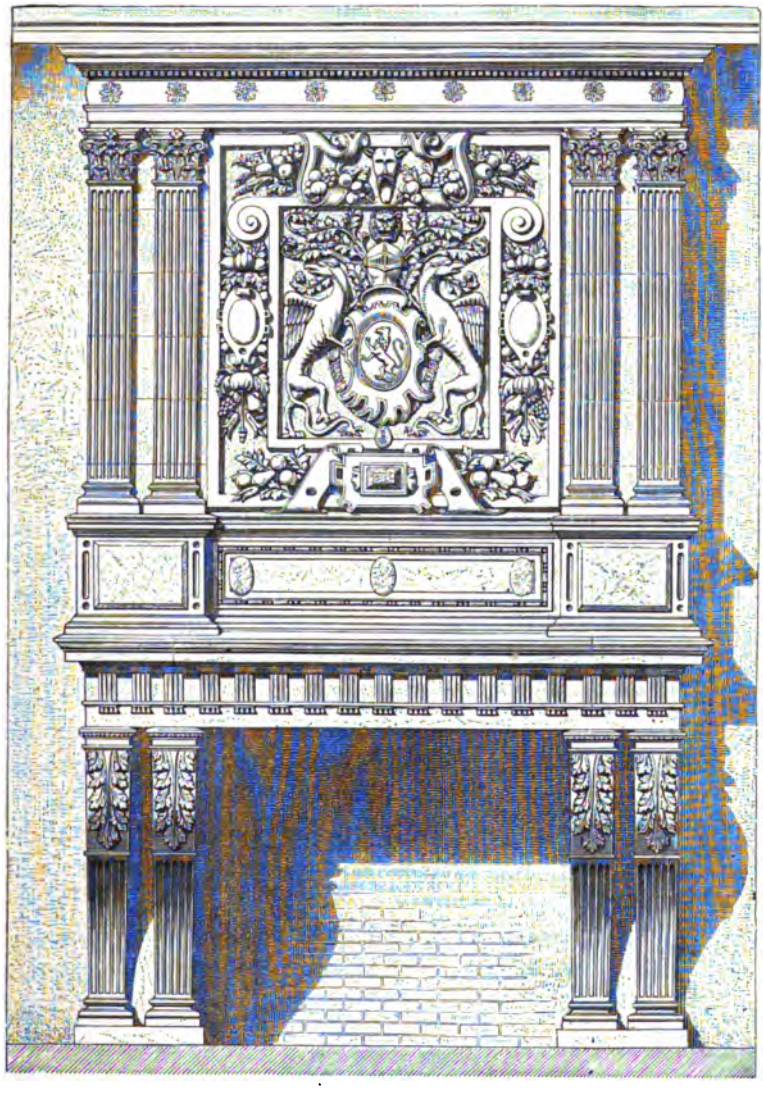


Fig. 20. Kamin aus dem Schloſs Du Pailly. (Sauvageot.)

Gegen Ende der Regierung Franz' I, alſo gegen Mitte des Jahrhunderts, beginnt die Antike einen ſtärkeren Einfluſs zu üben. Man ſtrebt nach gröſserer Regelmäſsigkeit der Anlage, wie ſie ſich z. B. im Schloſs von

Digitized by Google

Ancy-le-Franc (vgl. den Grundriſs in § 73) zu erkennen giebt. Die Reſte mittelalterlicher Ueberlieferung ſchwinden, die zahlreichen vorſpringenden Ausbauten, Eckthürme und Treppenthürme werden unterdrückt, die Treppen mehr in's Innere gezogen, aber immer noch einfach angelegt, nach Art derer in den florentiniſchen Paläſten, mit einfachem, durch ein ſteigendes Tonnengewölbe bedecktem Lauf, mit ziemlich ſteilen Stufen. Jene Treppe im Louvre, auf welcher man zur Gemäldegalerie aufſteigt, iſt ein bezeichnendes Beiſpiel. Beſonders werden aber die Details in antikem Sinn durchgebildet, die klaſſiſchen Säulenordnungen ſtrenger beobachtet, reiner nachgeahmt, übereinſtimmender gehandhabt (vgl. Fig. 20), die Wandflächen erhalten durch Säulen- und Pilaſterordnungen ſammt reichem Gebälk und Geſims und durch Niſchenwerk eine regelmäſsige Gliederung. Auch dafür bietet der Louvre in ſeinen Hoffaçaden das ſchönſte Beiſpiel. Aber trotz der antikiſirenden Phyſiognomie werden die ſteilen Dächer und die hohen Pavillons mit ihren gewaltigen Kaminen beibehalten, nur die Dachfenſter nicht mehr in gothiſirender Weiſe behandelt, ſondern mit einem ſtrengeren Pilaſterſyſtem eingerahmt und etwa durch antiken Giebel geſchloſſen. Ueberall das Streben nach gröſserer Einfachheit und Ruhe, aber mit der fröhlichen Ungebundenheit der früheren Epoche geht viel von dem naiven Reiz dieſer Bauweiſe verloren, und bei den Nachfolgern Heinrichs II ſchon ſchleicht ſich froſtige Nüchternheit ein. Zu gleicher Zeit aber kommen häſsliche, willkürliche, geradezu barocke Formen auf, ſchwulſtige Glieder, gebrochene Geſimſe, Säulenſchäfte mit horizontalen Ringen und willkürlichen Ornamenten, endlich Verkröpfungen aller Art, ſo daſs der Barockſtil hier faſt früher auftaucht als in Italien. Namentlich gilt dies von der Ausſtattung des Innern, bei welcher die Holztäfelungen und Teppiche der Wände, ſowie die kunſtreichen holzgeſchnitzten Decken mehr und mehr von der aus Italien eingeführten Stuckarbeit, verbunden mit Malerei, freilich zumeiſt ſchon in übertriebenem Pomp und manierirten Formen zurückgedrängt werden. Im Ganzen aber, beſonders am Aeuſseren, bleibt immer noch eine gewiſſe Tüchtigkeit, Kraft und Gröſse, vertreten durch bedeutende Meiſter wie Lescot, Bullant, De l'Orme, und die franzöſiſche Architektur bewahrt bis in die erſten Decennien des 17. Jahrhunderts ein unverkennbares Gepräge von Originalität.

Digitized by Google

II. KAPITEL.

DER UEBERGANGSSTIL UNTER KARL VIII UND LUDWIG XII.

§ 12.

NACHBLÜHEN DER KIRCHLICHEN GOTHIK.

ES ward ſchon bemerkt, daſs die Volkskreiſe, die Gemeinden und der Klerus bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts der Renaiſſance Widerpart halten. Sie beharren bei den Traditionen des Mittelalters und laſſen ihre Kirchen, Rath- und Wohnhäuſer in gothiſchem Stil aufführen. Der Kirchenbau zunächſt behält in Grundriſsanlage und Conſtruction das alte Syſtem bei, und nur in dem übermüthigen Dekorationstrieb des Flamboyantſtiles verräth es ſich, daſs die erwachte Weltluſt, der profane Sinn der realiſtiſch gewordenen Zeit ſeinen ſtarken Antheil auch am kirchlichen Leben fordert. Um einen Begriff von der Ueppigkeit zu geben, mit welcher dieſer Nachſommer der Gothik in Frankreich auftritt, genügt es, auf die Reihenfolge der in Kugler's Geſchichte der Baukunſt an betreffendem Ort[1]) aufgezählten Monumente hinzuweiſen. Werke wie St. Maclou zu Rouen, und die Façade der dortigen Kathedrale (1485—1507), wie die Pariſer Kirchen[2]) St. Germain l'Auxerrois, St. Séverin, St. Gervais, St. Médard, St. Merry, letztere erſt ſeit 1520 erbaut, endlich der Thurm von St. Jacques de la Boucherie (1508—1522), ferner die ſeit 1506 ausgeführte überſchwänglich reiche Façade der Kathedrale von Troyes und die übrigen in demſelben Jahrhundert erbauten Kirchen dieſer alterthümlichen Stadt,[3]) vor allem aber das Prachtſtück der Notre Dame zu Brou[4]) (1506—1536)

[1]) Bd. III, S. 90—114. — [2]) M. F. de Guilhermy, descript. archéol. des monum. de Paris. 2. édit. 8. Paris 1856, p. 140, 154, 178, 184, 171, 224. — [3]) A. Aufauvre, Troyes et ſes environs. 8. Troyes et Paris 1860. — [4]) Dupasquier, Monogr. de Notre Dame de Brou. Fol. Paris. Vgl. dazu meinen Aufſatz in Weſtermann's Monatsheften. 1883.

Digitized by Google

geben nebſt vielen andern Kirchenbauten dieſer Epoche ein glänzendes Bild von der Nachblüthe der Gothik.

In dieſer ſpätmittelalterlichen Form erſchöpfte ſich zunächſt jener phantaſtiſche dekorative Trieb, der dieſem Jahrhundert überall, am meiſten im Norden eigenthümlich war. Man hat die Werke dieſes Flamboyantſtiles bisher in der Regel ſchlechthin als »Verfallkunſt«, als »gothiſchen Zopf« wegwerfend behandelt. Mit Unrecht fürwahr, wenn man die Fülle ſchöpferiſcher Kraft, das Ueberſtrömen genialer Erfindungen ins Auge faſst, die ſich darin ankündigen. Gewiſs dürfen dieſe Arbeiten nicht mit dem Maaſsſtabe des ſtreng conſtructiven frühgothiſchen Stiles des 13. Jahrhunderts gemeſſen werden. In der Conſtruction ſind ſie ungleich lockerer als jene, und vor allem hat ihre Ornamentik ſich im kecken Uebermuth von der conſtructiven Grundlage losgeſagt und führt, unbeirrt von jener, auf eigene Fauſt ihre bunten Verſchlingungen wie ein loſes Spiel darüber hin. Aber welch unverſiegliche Luſt am mannigfaltigſten Ausdruck dekorativen Lebens, welch unabſehbare Reihe von Variationen über dasſelbe Thema, und mit welcher Virtuoſität des Meiſsels vorgetragen, ja jedem Material abgetrotzt und abgeſchmeichelt! Ohne Zweifel iſt dieſe Virtuoſität wie jede andere nicht das Höchſte in der Kunſt; aber es ſteckt in ihr ein gutes Stück Steinmetzenpoeſie, und der phantaſtiſche Sinn des Jahrhunderts fand in ihr ſeinen glänzendſten Ausdruck. Vor Allem wird das Eine klar: dieſer dekorationsluſtigen Schule kam es zunächſt darauf an, in der Ornamentik Alles zu übertreffen. Es lieſs ſich erwarten, daſs, nur erſt mit den Formen der Renaiſſance bekannt, ſie keinen Augenblick Bedenken tragen werde, auch dieſes Ausdrucksmittel dem ſchon vorhandenen Vorrath von Zierformen einzuverleiben. Wir werden ſehen, daſs es ſo kam.

§ 13.

Spätgothiſcher Profanbau.

Wichtiger aber für uns ſind die Privathäuſer dieſer Epoche, weil in ihnen, bei völligem Feſthalten an gothiſchen Formen, an gewiſſen mittelalterlichen Eigenheiten des Grundriſſes, die Lebensfreude der Zeit in der ſtattlicheren Anlage und der reicheren Ausführung charakteriſtiſch zur Erſcheinung kommt. Eins der ſchönſten Beiſpiele iſt das wohlerhaltene Haus des Jacques Coeur zu Bourges[1]) (1443—1453). Die Mitte haltend zwiſchen einem feudalen Schloſs und einer Stadtwohnung, lehnt es ſich an die Stadtmauer mit ihren Thürmen, die es in ſeinen Grundplan hineinzieht. Ein unregelmäſsiger Hof trennt die Wohnräume von der Straſse.

[1]) Aufnahmen bei Gailhabaud, Denkm. der Baukunſt, Bd. III. Vgl. die treffenden Bemerkungen in Viollet-le-Duc's Dictionn. de l'archit. unter dem Artikel »maiſon«. T. VI, p. 277 ff.

Digitized by Google

Drei in den Hof vortretende Treppenthürme gewähren den einzelnen Theilen bequemen Zugang und unterſtützen die reichliche Anlage von Degagements, auf die man ſchon im mittelalterlichen Burgenbau groſse Stücke hielt. Ueber dem breiten Thorweg mit ſeinem ſchmalen Seiteneingang für Fuſsgänger liegt die Kapelle, die ihren eigenen Treppenzugang hat. Zu beiden Seiten ſchlieſsen ſich weite Hallen an, gegen den Hof durch Arkaden geöffnet, für den äuſseren Verkehr des Hauſes beſtimmt.

Das vollſtändige Bild einer vornehmen Stadtwohnung dieſer Zeit gewährt das Hôtel de Cluny in Paris, erbaut ſeit 1485.[1]) Auch hier trennt ein Hof, von zinnengekrönter Mauer eingeſchloſſen, die Wohngebäude von der Straſse: eine Anordnung, welche bis in die neueſte Zeit bei vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich geltend geblieben iſt. Auch hier das groſse Portal von einem kleinen Eingang für Fuſsgänger begleitet, gleich daneben zur Linken die Wohnung des Pförtners, die durch eine eigene Wendeltreppe und durch einen Arkadengang mit der Wohnung in Verbindung ſteht. Auch hier mehrere Wendeltreppen, welche den Aufgang zu den verſchiedenen Räumen und die Verbindung mit dem Garten vermitteln.

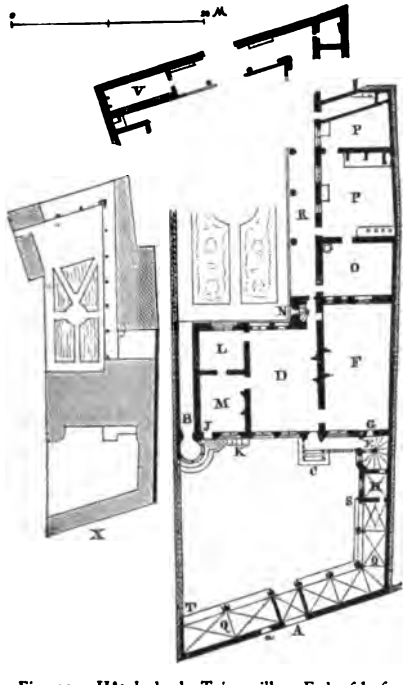


Fig. 21. Hôtel de la Trémouille. Erdgeſchoſs. (Viollet-le-Duc.)

Um dieſelbe Zeit, gegen 1490, wurde in Paris das Hôtel de la Trémouille[2]) erbaut (Fig. 21), welches in den vierziger Jahren abgeriſſen worden iſt. Von glänzend reicher Ausſtattung, hat es wieder den doppelten Eingang A in einen unregelmäſsigen Hof, der die Wohnräume von der Straſse trennt, und auf zwei Seiten von offenen Arkaden umgeben wird. Mehrere Treppen, hier jedoch nicht mehr in den Hof vorſpringend, die Hauptſtiege mit einer Freitreppe und Rampe verbunden, bewirken die Verbindung mit dem Obergeſchoſs. Ueber dem Durchgang B, der vom Hofe in den Garten führt, tritt auf ſchlanken Säulen eine Hauskapelle vor, eine im Mittelalter beliebte Anordnung, die uns noch mehrfach begegnen

[1]) Vgl. V.-le-Duc, Dictionn. T. VI, p. 286 ff. — [2]) Aufnahme in Verdier et Cattois, architecture civile et domeſtique, T. II, p. 19 ff. Vgl. V.-le-Duc, Dict. T. VI, p. 282 ff.

Digitized by Google

wird. Ein kleinerer Hof O mit einem Brunnen, durch Arkaden mit dem Garten zuſammenhängend, trennt die Wohnräume von der Küche und ihrem Zubehör. Ein zweiter Ausgang, durch die Pförtnerwohnung bewacht, führt vom Garten aus in eine Seitenſtraſse.

In demſelben Stil ſind nun auch gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts mehrere adlige Landſitze aufgeführt worden, die deutlich das Streben nach glänzender Ausſtattung verrathen, obwohl ſich dasſelbe noch gänzlich in gothiſchen Formen ausſpricht. Solcher Art iſt das Schloſs Meillant im Departement du Cher,[1]) erbaut um 1500 durch den Kardinal Amboiſe, dem wir ſpäter noch als hochherzigem Förderer der Kunſt begegnen werden. Er errichtete dasſelbe für ſeinen Neffen Karl von Amboiſe, Herrn von Chaumont, während dieſer als Gouverneur von Mailand abweſend war. Der Bau zeigt die unregelmäſsige Anlage und die Einrichtung einer mittelalterlichen Burg. Er beſteht nur aus einem langgeſtreckten in ſtumpfem Winkel gebrochenen Flügel. Nach auſsen iſt derſelbe mit zahlreichen Thürmen von unregelmäſsiger Form flankirt und an den beiden Enden erheben ſich viereckige Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern. Der weſtliche giebt durch ſeine bedeutende Mauermaſſe ſich als der alte Donjon zu erkennen.

Während dies Alles ganz in mittelalterlicher Weiſe nur den Zwecken der Befeſtigung dient, ſpricht ſich der wohnliche, der modernen Zeit eigne Charakter an der innern Seite nach dem ehemaligen Hofe durch die groſsen Fenſter mit Kreuzſtäben, die reich durchbrochenen Galerien, die ſammt den Fenſterbrüſtungen Fiſchblaſenmuſter zeigen, und die hohen reichbekrönten Dachfenſter mit ihren Giebeln aus. Die Aufgänge zu den Wohnzimmern ſind in drei polygonen Treppenthürmen angebracht, und auſserdem iſt an der weſtlichen Ecke erkerartig ein achteckiger kleiner Thurm ausgebaut. Das Prachtſtück der ganzen Anlage iſt die Haupttreppe, deren Ecken mit kräftig gewundenen Säulen eingefaſst und deren Flächen von unten bis oben mit Maaſswerkmuſtern und den Deviſen des Beſitzers bedeckt ſind. Ueber dem niedrigen Portal ſind Wappenhalter mit dem Schild und den Deviſen Karls von Amboiſe unter drei etwas wunderlichen Baldachinen angeordnet. Der Thurm endet mit einer Terraſſe, die von einer durchbrochenen Fiſchblaſenbaluſtrade eingefaſst wird. Von hier ſteigt eine mit Krabben beſetzte Laterne als Krönung des kräftigen Ganzen auf. Unter der Baluſtrade zieht ſich ein gothiſches Kranzgeſims hin, das auſserdem noch mit einem Rundbogenfries und Muſchelniſchen bereichert iſt. Letztere ſind der einzige Anklang an Renaiſſanceformen, der ſich im ganzen Schloſſe findet. Er kommt aber noch einmal an dem kleinen, übrigens als

[1]) Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Baukunſt Bd. III.

Digitized by Google

gothiſcher Spitzpfeiler behandelten Brunnen vor, der im Hofe ſich befindet. Eine kleine gothiſche Kapelle, ebenfalls getrennt vom Schloſſe, vervollſtändigt die Anlage.

Ein anderes Werk dieſer Zeit iſt das Schloſs Chaumont[1]) (Fig. 22). In prächtiger Lage hoch über der Loire, bewahrt es noch ganz ſein mittelalterliches Gepräge und die Embleme, welche auch Meillant zeigt, auf deſſen Beſitzer, Karl von Amboiſe, zum groſsen Theil auch dieſer Bau zurückzuführen iſt. Er beſteht aus zwei Flügeln, die ſich in unregelmäſsiger

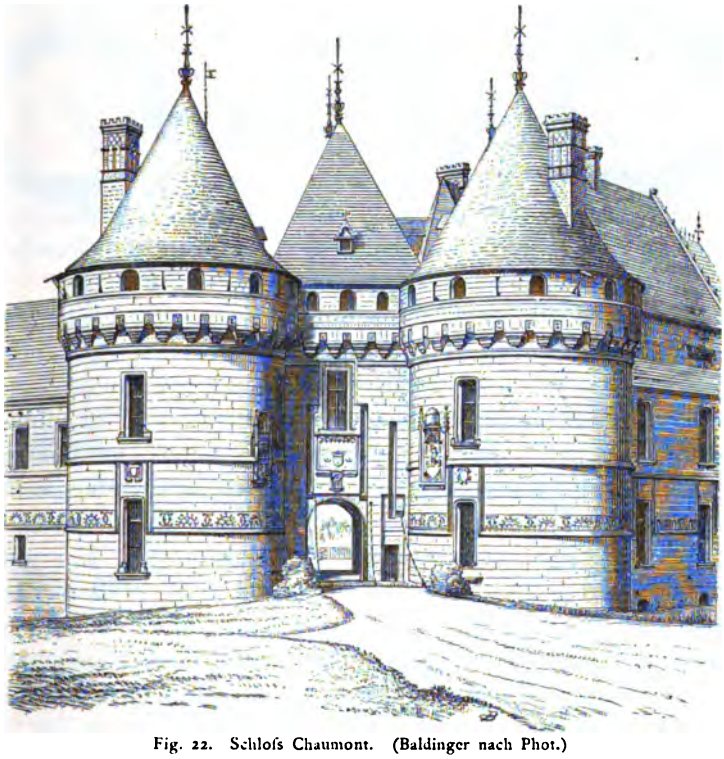


Fig. 22. Schloſs Chaumont. (Baldinger nach Phot.)

Form um den Hof gruppiren und an beiden Enden durch mächtige runde Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern flankirt werden. Der Eingang, durch einen rundbogigen Thorweg gebildet, liegt in einem hohen Pavillon, der durch zwei gewaltige runde Thürme mit Machicoulis und ſteilen Dächern eingefaſst wird. Der Hof öffnet ſich zwiſchen den beiden Flügeln des Baues als freie Terraſſe mit köſtlicher Ausſicht über die Loire.

[1]) Vgl. die hiſtoriſchen Notizen in L. de la Sauſſaye, Blois et ſes environs. 2. édit. Blois et Paris 1860. p. 289 ff.

Digitized by Google

Das Innere zeigt in ſeinen Sälen, Zimmern und der groſsen Galerie eine prächtige Ausſtattung im Stil der Renaiſſance, ſo daſs man hier in vollem Maaſse den wohnlichen Eindruck der Schlöſſer jener Zeit empfängt. Sehenswerth ſind beſonders mehrere Tapeten des 15. Jahrhunderts, welche zur urſprünglichen Ausſtattung des Schloſſes gehörten. Auch die groſse kreuzförmig erbaute Kapelle, im reichen Flamboyantſtil und mit Glasgemälden geſchmückt, verdient Beachtung. Die Formen des ganzen Baues zeigen noch den gothiſchen Stil.

Aehnlicher Art iſt das Schloſs von Fougères,[1]) erbaut durch Pierre de Refuge, Schatzmeiſter Ludwigs XI. Auch hier iſt der Eingang durch zwei Thürme flankirt, und an den Ecken des Gebäudes treten mächtige runde Thürme und ein donjonartiger viereckiger Thurm hervor. Der Hof iſt mit Arkaden eingeſchloſſen und die Hauptſtiege liegt wie gewöhnlich in einem reichgeſchmückten polygonen Treppenhaus.

Auch das ſchöne Schloſs Martainville,[2]) im Departement der unteren Seine gelegen, zeigt in verwandter Weiſe noch völlige Abhängigkeit von mittelalterlicher Formenwelt, aber in der Anordnung des Grundplans den modernen Gedanken behaglich freier Wohnlichkeit (Fig. 23.) In einem ausgedehnten von Wirthſchaftsgebäuden auf zwei Seiten eingefaſsten, von Mauern mit kleinen runden Eckthürmen umſchloſſenen Hofe erhebt ſich der Hauptbau in Geſtalt eines Rechtecks von 70 Fuſs Breite bei 48 Fuſs Tiefe. Auf den vier Ecken ſpringen Rundthürme vor, im Innern polygone Zimmer enthaltend, die als Kabinette mit den Haupträumen in Verbindung ſtehen. Der Eingang liegt bei A in der Mitte der Façade unter dem erkerartig ausgebauten Chor der im obern Geſchoſs angebrachten Kapelle: eine in Frankreich ſich oft wiederholende Anordnung. Ein mit Kreuzgewölben bedeckter Gang trennt den groſsen Saal H von den beiden auf der anderen Seite liegenden Zimmern D, G. Am Ende des Korridors iſt in einem polygonen Treppenhaus die Wendelſtiege B angeordnet, die zu den beiden oberen Stockwerken führt. Im Hauptgeſchoſs iſt ein Theil des Korridors durch eine Querwand als Kapelle abgegrenzt, und auf jeder Seite des Ganges ſind zwei mit einander verbundene Zimmer angebracht. Das Aeuſsere zeigt ſich als charaktervoller Backſteinbau, in den oberen Stockwerken mit Rautenfeldern und Lilienornamenten in dunkleren Steinen geſchmückt. Doch ſind die reichen gothiſchen Giebelkrönungen der Dachfenſter in Hauſtein ausgeführt. Dies Alles und die lebendige Geſammtgliederung, die vier Eckthürme mit ihren Kegeldächern, der hohe, mit Glockenſtuhl gekrönte Treppenthurm und der zierliche Chor der Kapelle verleihen dem Bau ein hochmaleriſches Gepräge.

[1]) L. de la Sauſſaye, a. a. O. p. 316 ff. — [2]) Sauvageot, choix de palais, châteaux etc. Vol. IV.

Digitized by Google

Hierher gehört endlich noch eine Reihe ſtattlicher Rathhäuſer, namentlich in den nordöſtlichen Provinzen, welche an den prachtvollen Stadthäuſern des benachbarten Flandern direkte Vorbilder fanden. Sie beſtehen meiſt aus einer Bogenhalle im Erdgeſchoſs, über welcher die oberen Stockwerke, manchmal durch einen gewaltigen Beffroi gekrönt, in reichem Schmuck ſpätgothiſcher Zeit ſich erheben. Auſser den bei Kugler[1]) ſchon verzeichneten Rathhäuſern von St. Quentin, Noyon und Saumur nennen wir die Hôtels de ville zu Douay, Dreux und das beſonders anziehende

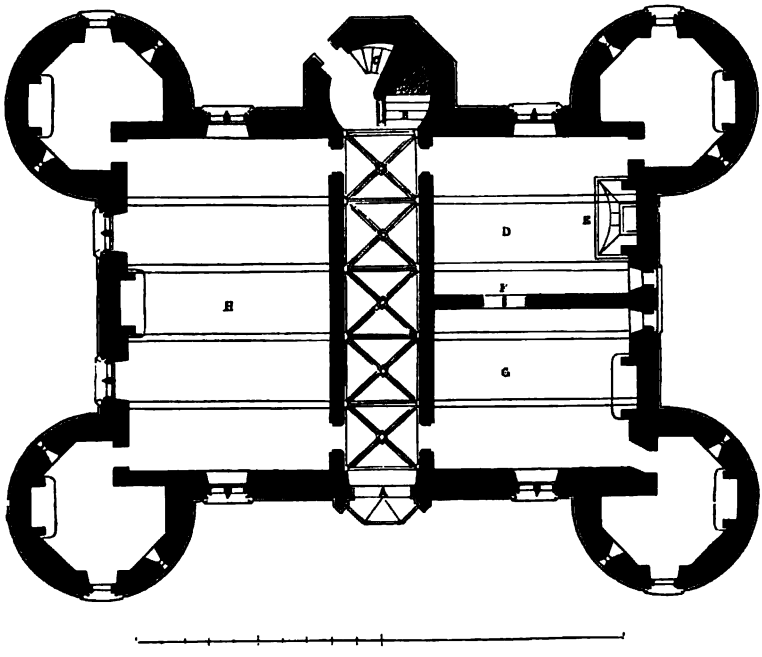


Fig. 23. Schloſs Martainville. Erdgeſchoſs. (Sauvageot.)

zu Compiegne,[2]) welches zwar keine Bogenhalle beſitzt, aber durch baldachingekrönte Niſchen für Statuen, durch eine groſse Flachbogenniſche mit dem Reiterbild Ludwigs XII und beſonders durch den mächtigen Beffroi, der ſich über der Mitte der Façade erhebt, ausgezeichnet iſt. Das Gebäude wurde 1499 begonnen und iſt gleichwohl noch vollſtändig im gothiſchen Stil durchgeführt, abermals ein Beweis wie feſt und wie lange die bürgerlichen Kreiſe damals im Gegenſatz zum Hofe an der einheimiſchen Ueberlieferung feſthielten.

---

[1]) Geſch. d. Baukunſt, Bd. III, S. 113 fg. — [2]) Aufn. in Verdier et Cattois, arch. civ. et dom. T. I, p. 172 ff.

Digitized by Google

§ 14.

Das Schloss zu Amboise.

Als Karl VIII von Italien heimkehrte, brannte er vor Eifer, ähnliche Herrlichkeiten ausführen zu laſſen, wie er ſie dort in den prächtigen Schlöſſern und Villen geſehen hatte. Vom Kardinal Giuliano della Rovere, dem ſpäteren Papſt Julius II, erhielt er das reich verzierte Modell zu einem Palaſt geſchenkt, welches Giuliano da S. Gallo für dieſen gearbeitet hatte. Der Künſtler muſste es ihm ſelbſt nach Lyon bringen, wo der König ihn mit Freuden begrüſste und reichlich beſchenkte.[1]) Vor Allem lieſs aber der König Künſtler von Neapel kommen für die Arbeiten, mit welchen er das Schloſs zu Amboiſe (1498) zu verſchönern gedachte. Er unternahm dort nach dem Zeugniſs Comines[2]) ſo groſsartige Bauten »wie ſie ſeit hundert Jahren kein König ausgeführt hatte« und zwar ſowohl am Schloſs wie in der Stadt. Mit welchem Eifer der König dieſe Angelegenheit betrieb, bezeugt die Quittung eines Nicolas Fagot, welcher bekennt 398 Livres 5 Sols Tourn. erhalten zu haben für den Transport mehrerer Tapeten, Bücher, Gemälde, Marmore und Porphyrſteine und anderer Gegenſtände, ſowie für den Unterhalt von 22 Werkleuten, die der König für ſeine Arbeiten von Neapel nach Amboiſe hatte kommen laſſen.[3])

Das Schloſs von Amboiſe (Fig. 24)[4]) iſt noch immer ein anſehnlicher Bau, der ſich mit ſeinen mächtigen Thürmen und ſeiner hochgelegenen Terraſſe dominirend an dem hohen Ufer der Loire erhebt. Von den Bauten Karls VIII rühren nach Comines Zeugniſs die beiden gewaltigen Thürme C, D, von beinahe 40 Fuſs Durchmeſſer, in denen man auf einer 20 Fuſs breiten Rampenſtiege bis auf die Höhe der Terraſſe und des eben ſo hoch gelegenen Schloſshofes zu Pferde gelangen konnte. Den innern Hof A umziehen auf zwei Seiten Arkaden, die bei der unregelmäſsigen Anlage in einem ſpitzen Winkel zuſammentreffen. Zahlreiche Wendeltreppen ſpringen nach innen vor und bewirken die Verbindung in dieſen älteren Theilen des Baues. Ein Saal von beträchtlicher Gröſse bildet noch heute den wichtigſten Theil der inneren Räumlichkeiten. Nach auſsen flankiren mehrere

---

[1]) Vaſari, Vita di Giuliano da San Gallo, ed. Le Monn. T. VII, p. 219. — [2]) Comines, l. VIII, cap. 18: »lequel (Charles VIII) eſtoit en ſon chaſteau d'Amboiſe, où il avoit entreprins le plus grant edifice que commencea, cent ans a, Roy, tant au chaſteau que à la ville, et ſe peut veoir par les tours, par où l'on monte à cheval, et par ce qu'il avoit entreprins à la ville . . . . . et avoit amené de Naples pluſieurs ouvriers excellens en pluſieurs ouvraiges, comme Tailleurs et Painctres.« — [3]) Fontanieu, portef. 149: »vingt deux hommes de meſtiers, lequels par ſomme icelluy Seigneur a fait venir du dit Napples pour ouvrer de leur meſtier à ſon devis et plaiſir.« cf. Comines, ed. Mlle. Dupont, Paris 1843. T. II, p. 585 Note. — [4]) Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Hiſtor. Notizen in L. de la Sauſſaye, Blois et ſes environs, p. 202 ff. Vgl. die ſchöne Darſtellung in den Châteaux hiſtoriques I, 65 ff.

Digitized by Google

runde Thürme die Ecken des Schloſſes. Eine kleine kreuzförmige Kapelle B mit polygonem Chorſchluſs, noch völlig gothiſch angelegt und ausgeführt, tritt ebenfalls aus der Umfaſſungsmauer vor. Sie ſcheint derſelben Zeit anzugehören, iſt aber unter der Reſtauration durch den Herzog von Orleans wieder hergeſtellt worden.

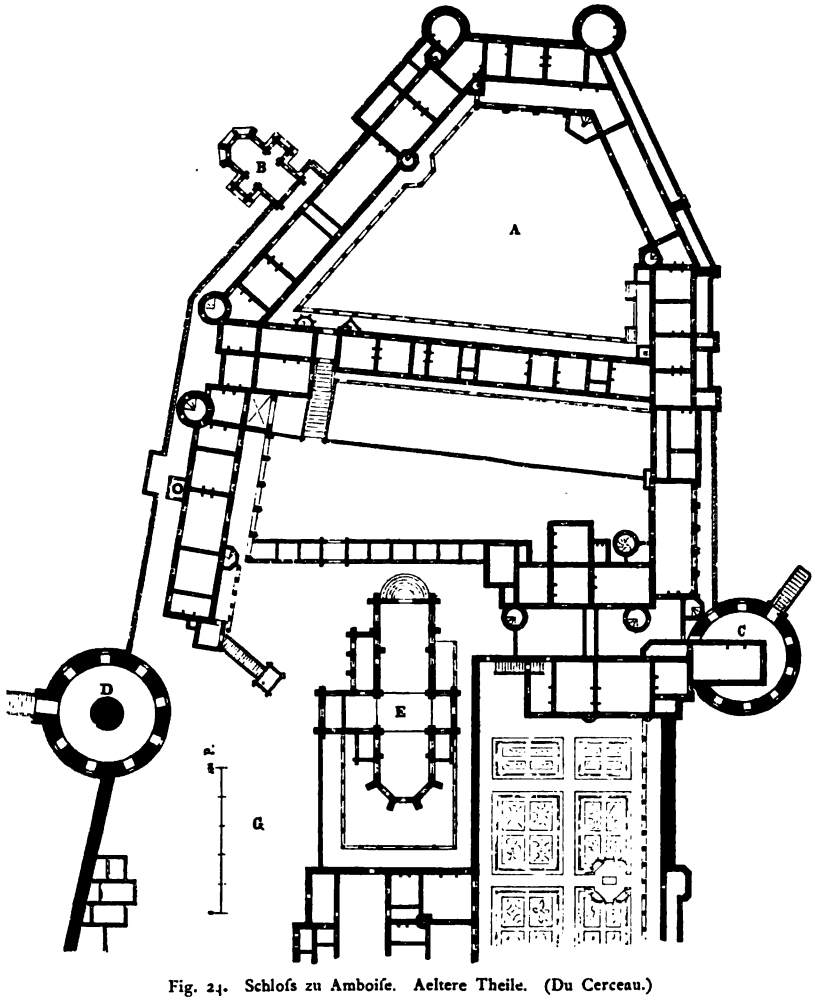


Fig. 24. Schloſs zu Amboiſe. Aeltere Theile. (Du Cerceau.)

§ 15.

Das Schloss zu Blois.

Ein frühzeitiger Tod raffte Karl mitten in ſeinen Unternehmungen hin, und die in ſo groſsem Stil begonnenen Bauten blieben unvollendet. Ludwig XII aber in ſeiner langen und glücklichen Regierung (1498—1515)

Digitized by Google

nahm, erfüllt von der Herrlichkeit italieniſcher Kunſt, dieſe Beſtrebungen wieder auf und ſuchte ſich nicht blos Kunſtwerke von dort zu verſchaffen, ſondern auch Künſtler für ſich zu gewinnen. Er berief den Veroneſer Fra Giocondo, von welchem Vaſari[1]) berichtet, er habe zwei ſchöne Brücken über die Seine erbaut und ſonſt noch viele Werke in Frankreich für den König ausgeführt. In Wahrheit iſt aber nur eine Brücke, die von Notre Dame, nachweislich von Fra Giocondo erbaut worden, nachdem die alte Brücke im November 1499 eingeſtürzt war.[2]) Erſt im Herbſt 1512 ward die neue ſteinerne, mit Buden beſetzte Brücke gänzlich vollendet. Im Uebrigen läſst ſich weder aus Urkunden, noch aus dem Stil der Bauten Ludwigs XII irgendwie die von Vaſari gerühmte Thätigkeit des kunſtverſtändigen Frate beglaubigen. Auch von der alten »cour de comptes« im Juſtizpalaſt zu Paris läſst ſich, nach den Stichen Israel Sylveſtre's zu urtheilen, kein Schluſs auf die Betheiligung Fra Giocondo's ziehen.

Aber das glänzendſte Denkmal ſetzte der König ſeiner Kunſtliebe im Neubau des Schloſſes von Blois.[3]) Aus der Stadt Blois ragen zwei Hügel auf, von denen der ſteilere durch die Kathedrale, der minder hoch aufragende durch die ausgedehnten Baulichkeiten des königlichen Schloſſes bekrönt wird. Das Schloſs, deſſen Geſchichte bis in die römiſche Epoche hinaufſteigt, wo es am Ende des 6. Jahrhunderts als Caſtrum auftritt, war im Mittelalter eine feudale Feſtung, zuerſt unter den Grafen von Blois, dann unter den Herzogen von Orleans. Im Jahr 1433 wird von bedeutenden Arbeiten daſelbſt berichtet, die jedoch ausſchlieſslich den Befeſtigungswerken galten. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts veränderte es wie ſo viele Schlöſſer des Mittelalters ſeinen Charakter und wurde aus der kriegeriſchen Veſte der Feudalzeit ein glänzender fürſtlicher Wohnſitz. Ludwig XII, der für ſeine Geburtsſtätte eine lebhafte Vorliebe hatte und meiſtens hier reſidirte, brachte dieſen Umbau mit aller Opulenz ſeiner Zeit zu Ende und erbaute das Schloſs, wie Jean d'Auton ſagt, ganz neu und mit wahrhaft königlichem Aufwand.[4])

Der impoſante Bau (Fig. 25) zeigt im Weſentlichen verſchiedene Baugruppen.[5]) Der älteſte Theil, zur Rechten des Eintretenden, bildet die nordöſtliche Ecke des Ganzen. Er beſteht aus dem groſsen Saal H der

---

[1]) V. di Fra Giocondo T. IX, p. 159 u. Note 2. — [2]) Humbert Vellay, chroniques, cap. 13 erzählt, daſs der König die eingeſtürzte Brücke »fit rebâtir de pierre avec beaucoup de curioſité, et le rendit plus beau et commode qu'il n'avoit été auparavant.« — [3]) Aufn. bei Du Cereeau, Tom. II und in den Monum. Hiſtor. Vgl. dazu das Geſchichtliche in L. de la Sauſſaye, hiſt. du château de Blois. 4. édit. Blois et Paris 1859. 8. — [4]) »tout de neuf et tant ſomptueux que bien ſembloit oeuvre de Roy.« — [5]) Wir geben trotz einiger Ungenauigkeiten den Grundriſs nach Du Cerceau, der die Umgeſtaltungen der Zeit Gaſtons noch nicht kennt. Den heutigen Zuſtand ſtellt der Grundriſs in den Monum. Hiſt. dar.

Digitized by Google

mittelalterlichen Notablenverſammlung und trägt das Gepräge des 13. Jahrhunderts, der Zeit des hl. Ludwig. Steinſäulen mit frühgothiſchen Kapitälen und Spitzbögen theilen den 50 Fuſs breiten, 90 Fuſs langen Saal in zwei Schiffe, deren jedes eine ſpitzbogige Holzbedeckung hat. Dieſe oberen Theile

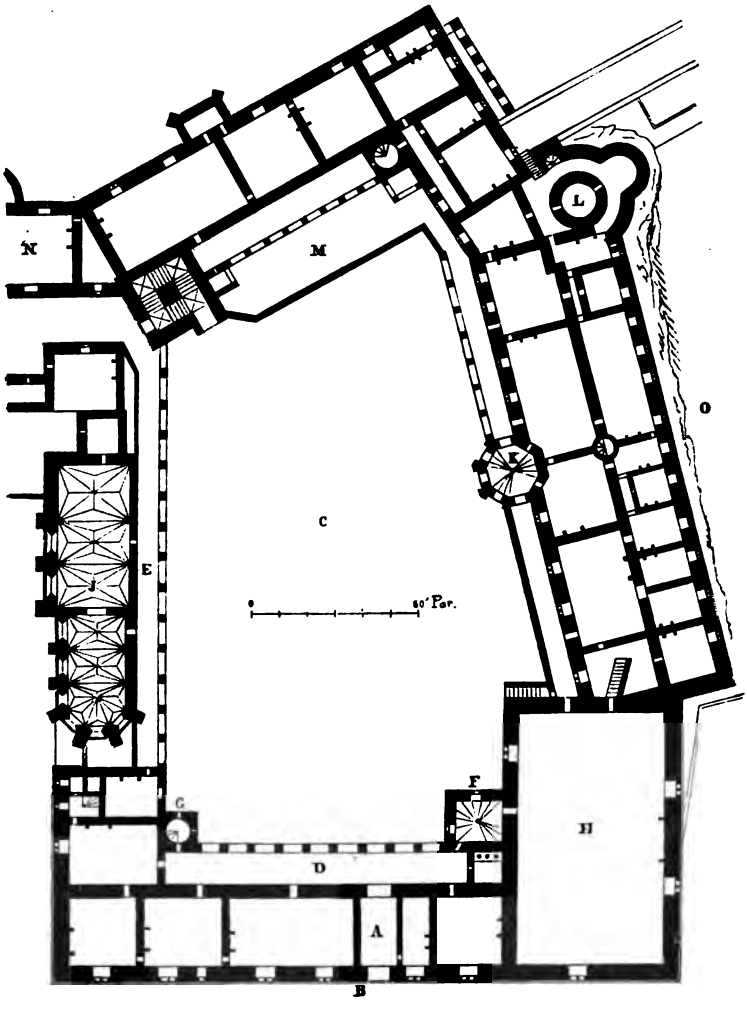


Fig. 25. Schloſs zu Blois. Erdgeſchoſs. (Du Cerceau.)

ſtammen aus der Zeit Ludwigs XII. Dem Baue dieſes Königs gehört ſodann der öſtliche Flügel B, der ſich im rechten Winkel an der Südſeite E fortſetzt und dort die Kapelle J aufnimmt. Der Bau Franz' I, von welchem ſpäter zu ſprechen iſt, erſtreckt ſich in ſchiefem Winkel an der gegenüber-

Digitized by Google

liegenden nördlichen Seite O und bildete ehemals mit einem weſtlichen Flügel M den Abſchluſs. An die Stelle dieſes letzteren trat ſpäter der nüchterne Bau Gaſtons von Orleans. Wir haben es hier zunächſt mit dem Werk Ludwigs XII zu thun.

Die Hauptfaçade B, nach Oſten gelegen, 160 Fuſs lang, unregelmäſsig eingetheilt, iſt wie der ganze Bau Ludwigs in ſeiner Maſſe aus Ziegeln aufgeführt, nur der Sockel, die Einfaſſungen der Fenſter und Thüren, das reiche Kranzgeſims mit ſeiner aus Fiſchblaſen zuſammengeſetzten Baluſtrade, die Fenſtergiebel des Daches und endlich ſämmtliche Ecken und Pilaſter ſind aus Hauſteinen gearbeitet. Die Fenſter des Erdgeſchoſſes und des oberen Stockwerkes ſowie die des Dachgeſchoſſes ſind in ungleicher Axentheilung, rein nach dem innern Bedürfniſs angelegt. Doch macht ſich ein Streben nach möglichſter Gleichheit der Abſtände bemerklich. Ihre ſteinernen Kreuzſtäbe, die Säulchen und Einkehlungen der Umfaſſung ſowie die überſchneidenden Rundſtäbe, endlich die auf Conſolen ruhenden Krönungen gehören durchaus noch dem gothiſchen Stile. Dasſelbe gilt von den Baluſtraden der beiden Altane am letzten und vorletzten Fenſter, von den phantaſtiſchen Maaſswerken des Hauptgeſimſes, von der Form der Liſenen und endlich von den Krönungen der Dachfenſter, deren geſchweifte Spitzbögen mit Krabben und Kreuzblumen ausgeſtattet und mit Fialen eingefaſst ſind. Nur einmal, an dem erſten Dachfenſter (zur Rechten) kommt ein Renaiſſancemotiv vor, da ſtatt der Fialen Pilaſter, von Delphinen bekrönt, angebracht ſind. In den Bogenfeldern der Dachfenſter ſind mehrmals das Wappen von Ludwigs erſter Gemahlin Anna von Bretagne und die Namenszüge des Königspaares angebracht. Das Portal, unſymmetriſch an der rechten Seite angebracht, beſteht aus einem hohen halbkreisförmigen Bogen, neben welchem ein kleines Pförtchen in gedrücktem Rundbogen dem Fuſsgänger ſich öffnet. Ueber beiden ſieht man das Emblem Ludwigs XII, das Stachelſchwein mit der Krone, über dem Haupteingang auſserdem unter reichem Baldachin auf blauem Grunde mit goldenen Lilien in Hochrelief das Reiterbild des Königs. Dies gehört den Reſtaurationen an, welche neuerdings unter der meiſterhaften Leitung von Felix Duban das ganze Schloſs wieder hergeſtellt haben.

Die innere Façade nach dem Hofe wird an der öſtlichen und ſüdlichen Seite im Erdgeſchoſs durch Arkaden D, E gebildet, deren ſehr gedrückte Bögen auf Pfeilern ruhen, die abwechſelnd rautenförmige Felder mit Lilien oder nach Art der italieniſchen Renaiſſance ein Rahmenwerk mit Arabeskenfüllung zeigen. Dies ſind die einzigen entſchiedenen Anklänge an italieniſchen Stil, während alles Andere, die Bogenprofile, Fenſtereinfaſſungen, Geſimſe und Baluſtraden bis zu den Fialen und Giebeln der Dachfenſter noch gothiſch iſt. Die Verbindung mit dem oberen Geſchoſs wird in den beiden Ecken rechts und links vom Eingange durch Wendeltreppen F, G, von

Digitized by Google

denen die zur Rechten ſich durch gröſsere Anlage und reicheren Schmuck und ihr unmittelbares Ausmünden auf den groſsen Saal als Haupttreppe erweiſt, bewerkſtelligt. Beſonders ſchön und reich geſchmückt mit acht Rippen iſt ihr Gewölbeſchluſs. Das obere Geſchoſs beſteht aus einer einfachen Reihe verbundener Räume von 26 Fuſs Tiefe, der Hauptſaal 42 Fuſs lang.

In dem ſüdlichen Flügel liegt die einſchiffige, polygon geſchloſſene Kapelle J mit reichen Sterngewölben und Fiſchblaſenfenſtern, durchaus noch ein Werk des gothiſchen Flamboyants, neuerdings wieder hergeſtellt. Noch ſtammt aus Ludwigs XII Zeit, in ſeinen Grundlagen ſogar noch aus dem früheren Mittelalter, der runde Thurm L in der nordweſtlichen Ecke des Schloſſes, der ſpäter ganz in den Bau Franz' I hineingezogen wurde.

Ueber den Architekten des Baues wiſſen wir nichts. Der Stil ſpricht jedenfalls eher gegen als für Fra Giocondo. Dagegen iſt durch neuere Entdeckungen [1]) feſtgeſtellt, daſs *Colin Biart* »maître maçon en la ville de Blois«, ſowohl am Schloſs von Blois wie an dem von Amboiſe beſchäftigt war. Allem Anſcheine nach, da er wie wir bald ſehen werden auch durch den Kardinal Amboiſe nach Gaillon berufen wurde, müſſen wir ihn als einen ſehr tüchtigen, weit bekannten Meiſter betrachten.

§ 16.

Schloss Gaillon.

Der gröſste Förderer der Renaiſſance in Frankreich war Ludwigs XII Miniſter Kardinal Georg von Amboiſe, Erzbiſchof von Rouen, einer der erleuchtetſten Staatsmänner ſeiner Zeit. Er wuſste ſich aus Italien Bücher und Kunſtwerke zu verſchaffen und ſchmückte damit ſowohl den erzbiſchöflichen Palaſt zu Rouen als auch ſein Schloſs Gaillon. Bedeutende Summen, die ihm groſsentheils aus den Strafgeldern der aufſtändiſchen italieniſchen Städte floſſen, wendete er auf den Neubau dieſer Schlöſſer. Nicht weniger als 153,600 Livres, eine Summe, die jetzt das Zwanzigfache gelten würde, betragen laut den noch vorhandenen Rechnungen die Geſammtkoſten des Baues von Gaillon, und doch übertrafen die Baukoſten des erzbiſchöflichen Palaſtes zu Rouen dieſe noch um ein Drittel.[2]) Dort entſtand u. A. eine prachtvolle Galerie im Garten mit einer marmornen Fontaine, ſodann eine Kapelle und ein Oratorium. Von dieſen Werken iſt nichts erhalten, dagegen beſitzen wir von Gaillon, das 1792 verkauft und ſchmählich verwüſtet wurde,

---

[1]) Bulletin archéol. Jahrg. 1843 p. 469 »Colin Biart . . . . . entr'aultres a eſté a conduire le commencement de pons Notre-Dame de Paris. Depuys fuſt appellé . . . . . au chaſteau d'Amboyſe, et depuys au chaſteau de Blois, qui ſont choſes ſomptueuſes et de grant entrepriſe.« — [2]) A. Deville, comptes des dépenſes de la conſtruction du château de Gaillon. Paris 1850. Mit Atlas in fol. p. XX ff.

Digitized by Google

wenigſtens einige Ueberreſte in der Ecole des beaux arts zu Paris, die Aufnahmen bei Du Cerceau und die vollſtändigen Baurechnungen, die uns einen umfaſſenden Einblick in den künſtleriſchen Betrieb der damaligen Zeit verſtatten. Obwohl das Schloſs nicht Privatbeſitz Amboiſe's war, ſondern dem Erzbisthum Rouen gehörte, und obwohl er in ſeinem vielbeſchäftigten Leben nur ſelten und auf wenige Tage dort weilen konnte, betrieb der hochſinnige Prälat aus reiner Begeiſterung für die Kunſt den Bau von 1502 bis zu ſeinem Tode 1510 mit allem Eifer. Bisweilen erſcheint er, um nach den Bauten zu ſehen, ſich ihres Fortgangs zu freuen, dann aber muſs — ſo wenig war dort für die nothdürftigſten Einrichtungen geſorgt — alles Erforderliche bis auf die Lebensmittel von Rouen mitgenommen werden, und es kommt ſogar vor, daſs man ſich Betten leihen muſs. Dabei wird alles mit der höchſten Pracht ausgeführt, für die Arkaden werden marmorne Pfeiler und Medaillons aus demſelben Material beſchafft, und ein reich geſchmückter Marmorbrunnen wird ſogar aus Italien herbeigeholt.

Gaillon[1]) liegt zehn Meilen von Rouen entfernt, eine Viertelmeile von der Seine auf hügeligem Terrain, welches eine reiche Ausſicht gegen Oſten gewährt. Im Mittelalter unter Philipp Auguſt war es eine ſtarke Veſte, die im 13. Jahrhundert in Beſitz der Erzbiſchöfe von Rouen kam und im 15. Jahrhundert von den Engländern durch Schleifung der Mauern und des Donjons zerſtört wurde. Bald darauf ſtellte der Kardinal d'Eſtouteville das Schloſs wieder her, und in dieſem Zuſtande fand es Georg von Amboiſe. Dieſer ſchloſs bei ſeinem Neubau (Fig. 26) ſich an das Beſtehende an, bewahrte die Hauptmauern mit den Thürmen und den Gräben und behielt ſomit die unregelmäſsig dreieckige Geſtalt des Ganzen bei. Ueber den Graben L führte eine Zugbrücke, vertheidigt bei der Pforte a durch zwei Thürme, zu dem Haupteingang b c. Dieſer lag in einem viereckigen Pavillon H mit kleinen Thürmen auf den Ecken, an welchen ſich zur Rechten und zur Linken G die Gebäude Eſtouteville's anſchloſſen. Von hier gelangte man zu dem äuſseren Hofe A, und aus dieſem durch die Galerie E zu dem Haupthofe B. Auch dieſer iſt unregelmäſsig angelegt und an zwei Seiten mit Arkaden D, E ausgeſtattet, die im Erdgeſchoſs offen, im obern Stockwerk geſchloſſen waren. Zwei vortretende polygone Thürme in den entgegengeſetzten Ecken, f, m, enthalten die Wendelſtiegen zum oberen Geſchoſs. Sie ſtehen zugleich mit den Galerieen in Verbindung und vermitteln durch dieſelben den Eintritt in die Gemächer. Die Haupttreppe f iſt nach auſsen auf Pfeilern mit offenen Bögen ſtattlich aufgeführt. In der Mitte des Hofes ſtand die berühmte Marmorfontaine g. In der nordweſtlichen Ecke des Hofes erhob ſich ein viereckiger Pavillon K, nach

[1]) Auſser den Zeichnungen bei Deville vgl. die Aufnahmen bei Du Cerceau, T. I.

Digitized by Google

auſsen mit kleinen Thürmen auf Kragſteinen flankirt, durch welchen man über eine Zugbrücke nach einer groſsen Terraſſe und von dort in die ausgedehnten Gartenanlagen gelangte.

Das Hauptgebäude C, »la grante maiſon« genannt, beſteht aus einer Reihe von Gemächern, vor welchen ſich nach auſsen eine prachtvolle Galerie h auf Marmorpfeilern hinzog. An der einen Ecke wurde dieſelbe durch einen groſsen runden Thurm I flankirt, an der entgegengeſetzten Seite durch die Kapelle J. Die gegenüberliegende unregelmäſsige Partie des Gebäudes F G hieſs nach dem ausführenden Architekten das Haus Pierre de Lorme. Auch

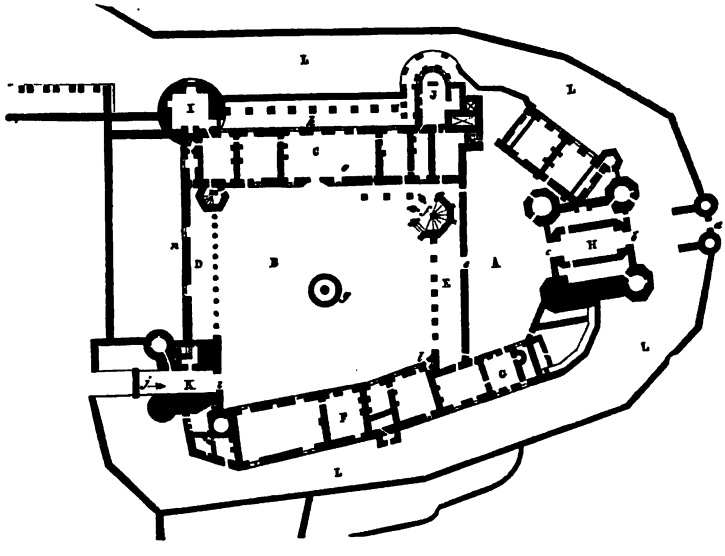


Fig. 26. Schloſs Gaillon. Erdgeſchoſs. (Du Cerceau.)

der Pavillon K, welcher die Verbindung mit dem Garten herſtellt, trug den Namen dieſes Meiſters. Der Garten ſelbſt bildete ein Blumenparterre von gewaltiger Ausdehnung, 540 Fuſs breit und doppelt ſo lang, an der ſüdöſtlichen Langſeite in ganzer Länge von einer offenen Galerie eingefaſst, die auf einen kleinen Pavillon mündete. Die Mitte des Gartens zeigte unter einer Volière einen Springbrunnen. Vom Garten gelangte man in den Park mit ſeinen prachtvollen Baumgruppen, von wo eine lange Allee zu der Eremitage und dem »weiſsen Hauſe« führte, einer Anlage, die der zweite Nachfolger Amboiſe's, Carl von Bourbon, in ziemlich barockem Stil, aber mit groſser Pracht hinzugefügt hatte. Der ganze Park umfaſste einen Flächenraum von 800 Morgen.

Die Geſammterſcheinung des Schloſſes (Fig. 27) mit ſeinen hohen Dächern, Kaminen und zierlich gekrönten Dachfenſtern, mit den zahlreichen Thürmen,

Digitized by Google

Nebenthürmen und der gothiſchen Kapelle war ein überaus maleriſcher, noch ganz im Sinne des Mittelalters. Nur die Arkaden mit ihren gedrückten Rundbögen, die Medaillons und die Pilaſter gehören der Renaiſſance an. Aber dieſe neuen Elemente miſchen ſich viel ſtärker als in Blois mit den gothiſchen Formen, und der Uebergangsſtil tritt in Gaillon zum erſten Mal entſcheidend auf. Alle Theile des Gebäudes waren aufs Reichſte geſchmückt, beſonders glänzend die nach aufsen liegende Galerie, deren Bögen auf neun Marmorpfeilern ruhten. Ueber den Archivolten waren Marmormedaillons mit antiken Bruſtbildern angebracht. In dem groſsen runden Thurm dieſer Seite lag das Kabinet des Kardinals, deſſen geſchnitzte Holzdecke von Azur und Gold ſchimmerte. Aufserdem werden in dieſem Hauptttheile der Wohnung ein groſser Saal, ein Zimmer mit vergoldeter Ledertapete und ein anderes mit grünem Velourteppich erwähnt. Der Saal maſs über 100 Fuſs Länge bei 48 Fuſs Tiefe. Er ſtand gleich den übrigen Zimmern in unmittelbarer Verbindung mit einer prächtigen Terraſſe, die von der Marmorgalerie getragen wurde.

Beſonders glänzend war die Kapelle ausgeſtattet, die nach aufsen durch ihren mit offener Laterne bekrönten Glockenthurm ſich bemerklich machte. Mit vergoldetem Blei in zierlichen Ornamenten bedeckt, ſchmückten ihn die Figuren von Sibyllen und einer Sirene. Der Altar der Kapelle war ganz aus Marmor gearbeitet, mit den Reliefbildern der zwölf Apoſtel, die Chorſtühle mit Ornamenten und Figuren in kunſtvollem Schnitzwerk bedeckt,[1] die achtzehn Fenſter mit Glasmalereien, welche noch im Anfang des 18. Jahrhunderts die Bewunderung erregten.[2] Selbſt die Wände der Kapelle waren mit Gemälden geſchmückt, welche Andrea Solario von Mailand in zwei Jahren bis 1509 ausgeführt hatte. Von ihm war auch das Altargemälde der Kapelle, die Geburt Chriſti darſtellend.[3] Den oberen Theil des Altars bildete ein Marmorrelief von Michel Colomb, St. Georg den Drachen tödtend, gegenwärtig im Muſeum des Louvre aufbewahrt,[4] während die Bruchſtücke der unübertrefflichen Chorſtühle, die den höchſten Luxus dekorativer Pracht in Verbindung gothiſcher Elemente mit Renaiſſanceformen zeigen, in die Kirche von St. Denis gekommen ſind. Unter den Treppen zeichnete ſich durch ihre feinen Ornamente, den plaſtiſchen Schmuck, die durchbrochenen ſchwebenden Schluſsſteine des Gewölbes und den kupfernen St. Georg, welcher das Dach krönte, die groſse zur Kapelle führende Hauptſtiege aus.

Die Arkaden des Hofes, auf reich dekorirten Pfeilern ruhend, mit Arabesken von delikateſter Behandlung geſchmückt, die Fenſter über ihnen mit

[1]) Deville im Atlas Taf. 12 u. 13 giebt Zeichnungen derſelben. — [2]) Felibien, entret. III, p. 83. — [3]) »Ung beau tableau de la nativité de noſtre Seigneur que a faict maiſtre André de Solario, peintre de Monſeigneur.« Deville, a. a. O. p. 540, cf. p. LXXI. — [4]) Barbet de Jouy, Deſcription des ſculptures modernes du Mus. Imp. du Louvre, Nr. 84.

Digitized by Google

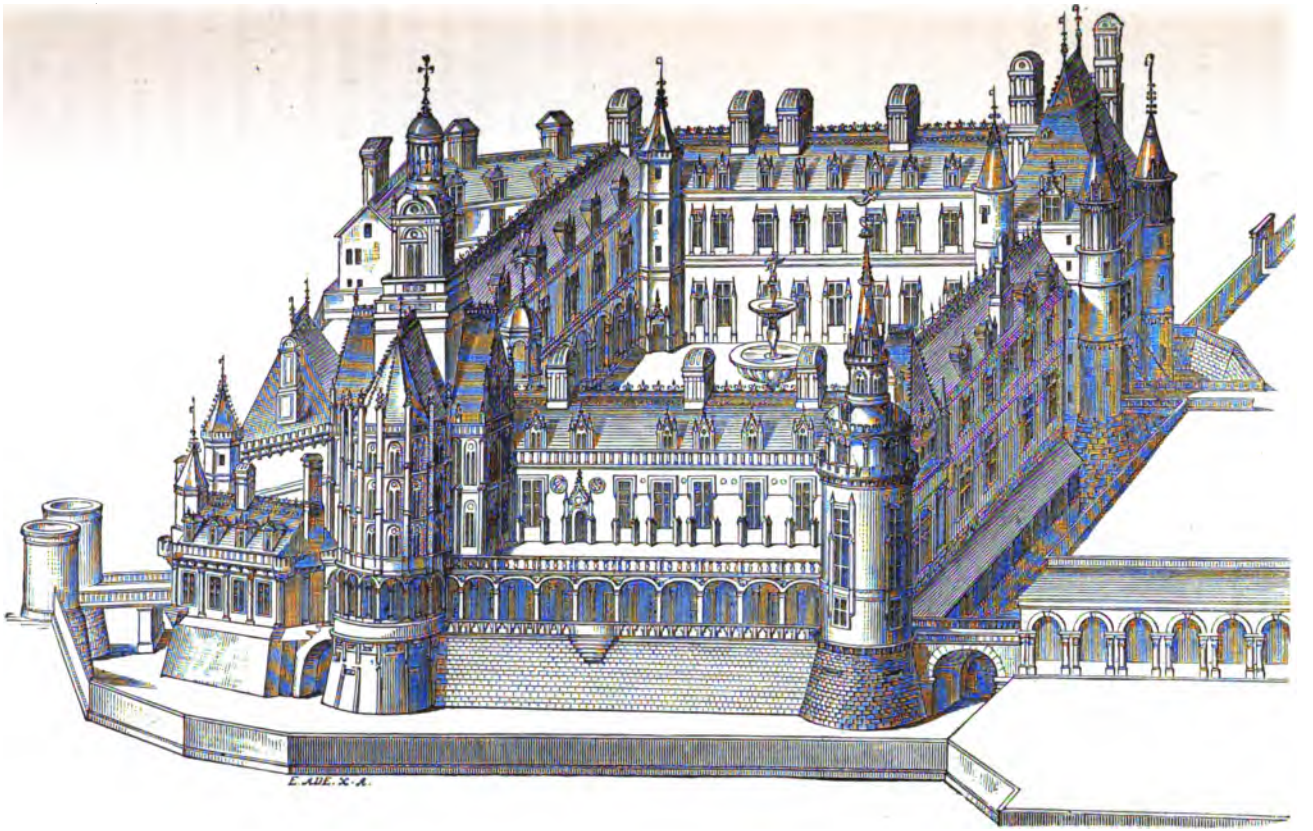


Fig. 27. Schlofs Gaillon. (Du Cerceau und Deville.)

Digitized by Google

marmornen Medaillons römiſcher Kaiſer, endlich die Dachfenſter mit ihren pyramidalen Krönungen gaben der Architektur des Hofes nicht geringeren Reiz. Ueber den Arkaden ſah man ſogar ein langes Marmorrelief, welches die Schlacht von Genua und den ſiegreichen Einzug der Franzoſen in dieſe Stadt darſtellte. Bemalte Hirſchköpfe von Holz auf einem Grunde von Laubwerk ſchmückten die untere Galerie, während die obere an ihren Gewölben mit Azur und Gold bemalt war. Der ganze Hof war mit einem Pflaſter von ſchwarzen, grauen und grünen Platten in teppichartigen Muſtern bedeckt, empfing aber ſeinen Hauptſchmuck durch den hohen mit plaſtiſchen Werken gezierten Springbrunnen, welchen die Republik von Venedig dem Kardinal geſchenkt hatte. Von allen dieſen Schönheiten iſt nichts erhalten als das Portal des äuſseren Hofes, das Werk Pierre Fain's von Rouen, welches gegenwärtig den Hof der Ecole des beaux arts in Paris abtheilt. Es giebt mit ſeinen gedrückten Rundbögen und den arabeskengeſchmückten Pilaſtern einen annähernden Begriff von dem ehemaligen Glanz dieſes Baues, den die Revolution bis auf einige nackte Mauern verwüſtet hat (Fig. 28).

§ 17.

Die Künſtler von Gaillon.

Die Baurechnungen von Gaillon,[1]) die einen vollſtändigen Einblick in die geſammte Unternehmung gewähren, geben uns auch Aufſchluſs über die dabei betheiligten Künſtler. Gegenüber den ſo oft wiederholten Behauptungen von der Heranziehung italieniſcher Architekten, namentlich Fra Giocondo's, zu den franzöſiſchen Bauten dieſer Epoche iſt es zunächſt von Werth feſtzuſtellen, daſs kein hervorragender italieniſcher Architekt in den Rechnungen genannt wird, daſs nur in untergeordneter Weiſe drei italieniſche Künſtler gegenüber von mehr als hundert franzöſiſchen beim Bau vorkommen, daſs offenbar der Plan und die Ausführung des Ganzen von einheimiſchen Künſtlern ausgeht. Dieſe waren freilich keine berühmten Architekten im modernen Sinne, ſondern ſchlichte Bau- und Maurermeiſter nach Art des Mittelalters. Sie gingen aus zweien der angeſehenſten Künſtlerſchulen des Landes, der von Rouen und der von Tours hervor, deren Tradition bis ins frühe Mittelalter hinaufreicht. Oft ſind mehrere gleichzeitig an verſchiedenen Theilen des Baues beſchäftigt, jeder für ſich ſelbſtändig arbeitend; bisweilen löſt der eine den andern in derſelben Arbeit ab. Was das Ganze dadurch an einheitlicher Strenge einbüſste, gewann es ganz im Geiſte des Mittelalters an bunter Mannigfaltigkeit und origineller Friſche. Wir erwähnen kurz die Hauptmeiſter und ihre Thätigkeit am Baue.

[1]) Das Folgende beruht auf der muſterhaften ſchon erwähnten Arbeit A. Deville's

Digitized by Google

Als ſolche lernen wir unter den Baumeiſtern in erſter Linie kennen *Guillaume Senault* von Rouen.[1]) Er entwirft die Pläne zum Hauptgebäude und arbeitet von 1502 bis 1507 an der Ausführung desſelben. Er wird mehrmals auch anderwärts zu wichtigen Unternehmungen als Sachverſtändiger berufen, ſo beim Bau der neuen Thürme an den Kathedralen zu Rouen und zu Bourges. Auch an dem neuen erzbiſchöflichen Palaſt zu Rouen war er betheiligt. — *Pierre Fain,* ebenfalls von Rouen,[2]) errichtete für 18,000 Livres die Kapelle und die zu derſelben führende Haupttreppe. Auſserdem iſt er der Schöpfer des jetzt in der Ecole des beaux arts aufgeſtellten Portals (Fig. 28), für welches er 650 Livres empfing. Wir finden ihn ferner

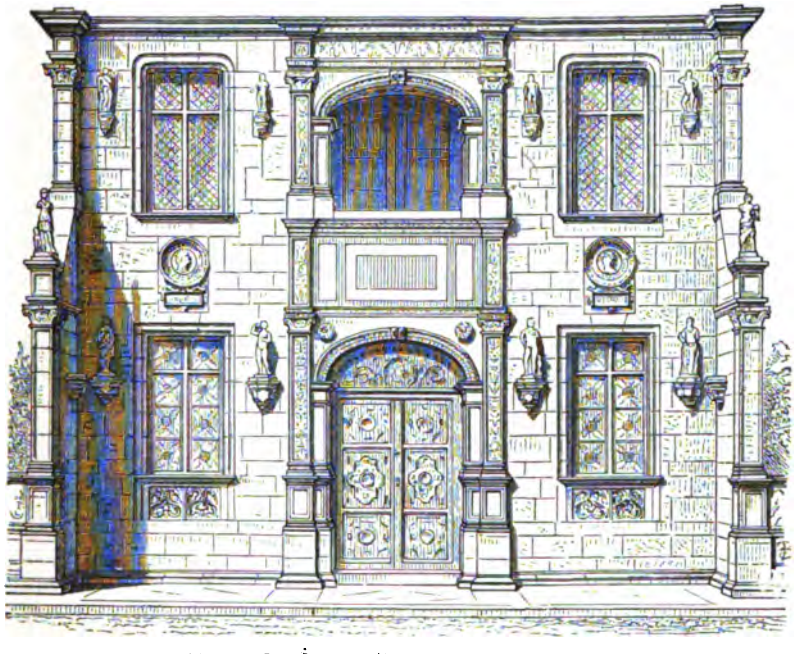


Fig. 28. Portal von Gaillon. (Baldinger nach Phot.)

bei den Bauten des erzbiſchöflichen Palaſtes zu Rouen, welchen er in den Jahren 1501 und 1502 vorſtand. Später vertraute ihm der Abt von St. Ouen, Antoine Boyer, genannt »le grand bâtiſſeur«, den Bau einer neuen Abtwohnung. — Der dritte Meiſter iſt *Pierre de Lorme,*[3]) ebenfalls von Rouen, von dem ausdrücklich bemerkt wird, daſs er in antiker wie in franzöſiſcher Weiſe zu arbeiten verſtehe.[4]) Auch er war am erzbiſchöflichen Palaſt zu

[1]) Deville, p. XCIII ff. — [2]) Ebend. p. XCVII ff. — [3]) Ebend. p. XCIX ff. — [4]) Ebend. p. 405: »Pierre de Lorme, maçon, a fait marché de faire et tailler à l'entique et à la mode Françoiſe les entrepiez qu'il fault à aſſeoir les medailles soubz la taraſſe baſſe du grant corps d'oſtel.«

Digitized by Google

Rouen thätig geweſen. In Gaillon führte er den Umbau der alten vom Kardinal Eſtouteville errichteten Theile, erbaute den nach ihm benannten Flügel des Schloſſes, welcher der »grande maiſon« gegenüber liegt, und den Pavillon, der die Verbindung mit der Terraſſe und dem Garten herſtellt.

Neben dieſen Meiſtern von Rouen ſind noch zwei hervorragende Künſtler aus der Touraine in Gaillon beſchäftigt: *Colin Biart* von Blois,[1]) der mehrmals zur Beſichtigung der Bauten berufen und als Architekt von Gaillon bezeichnet, auſserdem für den Bau der Thürme in Rouen und Bourges herbeigezogen wird, die Notre Dame-Brücke in Paris errichtet und an den Schloſsbauten von Amboiſe und Blois betheiligt iſt.[2]) Sodann *Pierre Valence* von Tours,[3]) ein ungemein vielſeitiger Künſtler, der als Steinmetz und Maurermeiſter, Zimmermeiſter, Schreiner, Maler und Hydrauliker verwendet wird. Er hat vorzüglich mit den Bauten im Garten, der groſsen Laube und Volière, dem Pavillon und der Kapelle daſelbſt zu thun. Namentlich arbeitet er die Holzverkleidung der groſsen Galerie im Garten und führt das Waſſer aus dem Park in das Schloſs, leitet die Aufſtellung des Springbrunnens und bringt ihn in Gang. In Rouen iſt er beim erzbiſchöflichen Palaſt beſchäftigt, wo er einen emaillirten Fuſsboden legt. Bei der Berathung wegen des neuen Thurms der Kathedrale, ob derſelbe mit einer Spitze oder Terraſſe enden ſolle, ſtimmt er ſammt den übrigen Baumeiſtern für Erſteres, das Kapitel aber entſcheidet für Letzteres. Auch hierin erkennt man den Kampf der alten Zeit mit der neuen, der gothiſchen Traditionen mit den antiken Anſchauungen.

Neben dieſen Hauptmeiſtern ſind manche andere in mehr untergeordneter Stellung thätig. Wir heben nur zwei Italiener[4]) hervor: *Bertrand de Meynal* aus Genua, der den marmornen Brunnen brachte und aufrichtete und an den Dekorationen des Marmoraltars in der Kapelle arbeitete, und *Geraulme Pacherot*, ein zu Amboiſe anſäſſiger Italiener, der ebenfalls am Brunnen und Altar arbeitet, auch am Portal beſchäftigt iſt und verhältniſsmäſsig bedeutenden Lohn empfängt.

Auſser dieſen Baumeiſtern ſind ſieben Bildhauer (»ymaginiers«) mit der überaus reichen plaſtiſchen Ausſtattung betraut.[5]) *Hance* oder *Jean de Bony* macht im Jahr 1508 einen St. Johann für den Pavillon im Garten, wofür er 12 Livres empfängt; dann »ung monſtre, une meluſine, des anges de boiz« für 24 Livres, ferner 15 Hirſchköpfe von Holz für die untere Galerie, endlich das Modell zu einem kupfernen St. Georg, der das groſse Stiegenhaus krönen ſollte. — *Michel Columb*, oder *Michault Coulombe*, ein trefflicher Meiſter, arbeitet das obere Marmorrelief für den Altar der Kapelle,

---

[1]) Deville, p. CV ff. — [2]) Vgl. S. 44. § 12. — [3]) Ebend. p. CVIII ff. — [4]) Deville, p. CIII. — [5]) Ebend. p. CXIX ff.

Digitized by Google

St. Georg den Drachen tödtend, welches man jetzt im Muſeum des Louvre ſieht. Dieſer Meiſter gehörte zur Schule von Tours und führte ſein Werk nicht an Ort und Stelle aus, ſondern in ſeiner heimiſchen Werkſtatt. Er erhielt dafür die für jene Zeit bedeutende Summe von 300 Livres. Mit den umfangreichſten Aufträgen war aber *Antoine Juſte,* der als Florentiner bezeichnet wird, betraut. Er arbeitete die zwölf alabaſternen Apoſtel für die Kapelle, den groſsen Marmorfries mit der Schlacht von Genua, eine Büſte des Kardinals und mehrere andere Werke, für welche er im Ganzen die Summe von 447 Livres empfing, wenig im Verhältniſs zu Michel Columb. Endlich wurde ein Mailänder Künſtler *Lorenzo de Mugiano* noch mit den drei Marmorſtatuen des Königs, des Kardinals und ſeines Neffen, des Statthalters von Mailand, beauftragt. Dieſe Werke wurden von Italien nach Gaillon geſchafft.

Unter den 40 Malern, die auſserdem erwähnt werden, iſt nur *Andrea de Solario*[1]) von hervorragender Bedeutung. Alle übrigen haben blos mit dem Vergolden und Bemalen der architektoniſchen und dekorativen Theile zu thun. Der Aufwand für dieſe Arbeiten, die häufige Erwähnung von Gold, Azur und andern koſtbaren Farben beweiſt aber den Umfang und die Bedeutung dieſes maleriſchen Schmucks. Für die Ausführung der Fenſter und ihrer Glasgemälde ſind fünf Glasmaler[2]) angeſtellt. Als Verfertiger der koſtbaren geſchnitzten Chorſtühle[3]) werden *Pierre Cornedieu, Jehan Dubois* und *Richart Delaplace,* ſowie *Richart Guerpe* genannt. Auſserdem fehlt es nicht an Erzgieſsern, Kunſtſchmieden, Bleiarbeitern, Goldſchmieden, und endlich werden fünf Miniaturmaler (»enlumineurs«) genannt, die für die Bibliothek von Gaillon thätig waren.

§ 18.

Denkmäler zu Rouen.

Von den zu Gaillon beſchäftigten Künſtlern gehörte die Mehrzahl der alten bedeutenden Schule an, welche in der Hauptſtadt der Normandie während des ganzen Mittelalters in Blüthe ſtand. Daſs in dieſem künſtleriſchen Mittelpunkt nicht minder erhebliche Arbeiten ausgeführt wurden, erfuhren wir ſchon aus den Rechnungen von Gaillon; aber von dem erzbiſchöflichen Palaſt ſowie von dem Sitze der Aebte von St. Ouen iſt nichts übrig geblieben. Die verſchwenderiſche Prachtdekoration an der Façade der Kathedrale und an St. Maclou, obwohl in dieſer Epoche entſtanden, haben wir hier zu übergehen, da ſie durchaus noch die Sprache des gothiſchen Stils redet. Dagegen iſt Einiges von Profanbauten erhalten, das den

[1]) Deville, p. CXXXV fg. — [2]) Ebend. p. CXXXVII fg. — [3]) Ebend. p. CXXXIX ff

Digitized by Google

Uebergangsſtil dieſer Zeit, in welchem die alte und die neue Kunſt wetteifern, zur vollen Erſcheinung bringt. Hierher gehört vor Allem der Juſtizpalaſt,[1]) von dem der linke Flügel und der gröſste Theil des Mittelbaues, ſeit 1493 aufgeführt, alt iſt, während das Uebrige, beſonders der ſymmetriſche Abſchluſs durch einen rechten Flügel, der neuen trefflichen Reſtauration angehört. Ungemein reich iſt beſonders der Mittelbau. Einſtöckig über einem niedrigen Erdgeſchoſs mit flachbogigen Fenſtern, erhebt er ſich mit ſeinen gradlinig geſchloſſenen Fenſtern, die aber eine elegante flachbogige Einfaſſung haben. Reich entwickelte Strebepfeiler, mit hohen ſchlanken Fialen bekrönt, theilen die Fläche; eine Dachgalerie baut ſich mit luftigen Flachbögen empor und hat zur Verbindung mit den Strebepfeilern zierliche Fialen und Statuen als Bekrönung. Die hohen Dachfenſter ſchlieſsen mit ſchlanken Giebeln, und vor ihnen zieht ſich die ganz durchbrochene Galerie hin. Alles iſt aufs Reichſte dekorirt in überaus graziöſen Formen. Der linke Flügel bildet einen einzigen groſsen Saal, an den Schmalſeiten mit Galerieen und Fenſtern. Zwiſchen den Fenſtern ſind kleine Wandniſchen für Statuen, mit zierlichen Tabernakeln gekrönt, angebracht. Die Decke des groſsen Saales zeigt ein ſpitzbogiges hölzernes Tonnengewölbe mit Oeffnungen für die Dachfenſter. In der Mitte der Hauptfaçade iſt ein ſchöner polygoner Erker ausgebaut, noch üppiger dekorirt als alles Uebrige.

Ein Prachtſtück des gleichzeitigen Privatbaues iſt das Hôtel Bourgtheroulde.[2]) Der Hauptbau, in der Intention noch gothiſch, mit Strebepfeilerchen, hohen fialenbekrönten Dachfenſtern und einem kleinen polygonen Treppenthurm in der Ecke. Aber in dem oberen Geſchoſse kommen ſchon Renaiſſancepilaſter mit feinen Reliefornamenten vor, und die Flächen unter und neben den Fenſtern ſind mit lebendig behandelten bibliſchen Scenen in flachem Relief bedeckt, ohne architektoniſchen Plan, rein maleriſch. Der linke Flügel dagegen iſt ein zierliches Werk der Frührenaiſſance aus Franz' I Zeit, von hohem dekorativen Werth. Unter den Fenſtern zieht ſich ein Sockel hin mit auſserordentlich graziöſen Arabesken in zartem Relief. Dann folgt der naive zierlich ausgeführte Fries mit der Zuſammenkunft Franz' I und Heinrichs VIII von England, in reicher maleriſcher Anordnung, aber beſcheidener Wirkung. Darüber kommen die Fenſter des Obergeſchoſſes zwiſchen Pilaſtern, die an ihren Flächen und Kapitälen mit reizenden Arabesken bedeckt ſind. Die Fenſter zeigen die eleganteſte Einfaſſung, in ihren Wänden kandelaberartige Säulchen mit luſtigen nackten Kindern und anderem figürlichen Beiwerk. Darüber endlich bildet eine Attica den Schluſs, auch ſie mit ſehr reichen Pilaſtern und einem Frieſe, der jedoch etwas zu ſtarkes

[1]) Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 164, 165, 166. — [2]) Ebend. Vol. II, pl. 157—163. Vgl. auch Paluſtre, II, 287 mit Abb.

Digitized by Google

Relief hat. In dieſem hat Paluſtre Darſtellungen der Triumphe Petrarca's nachgewieſen. Das Ganze gehört zum Luxuriöſeſten und Eleganteſten, was dieſe fröhliche Zeit hervorgebracht; die Verhältniſſe ſind klein und ſpielend.

Als eine der köſtlichſten Schöpfungen der Zeit muſs aber das Haus am Domplatz[1]) bezeichnet werden, welches ehemals als Finanzbureau diente und ſeit 1509 durch *Roland le Roux* für den General der Normandie Thomas Bohier aufgeführt wurde. Hier erſchlieſst ſich die volle Grazie der Frührenaiſſance in einem wahrhaft bezaubernden ornamentalen Spiele, in einer Mannigfaltigkeit der Erfindung und Zartheit der Ausführung, die ihres Gleichen ſuchen. Frieſe mit Medaillons, Wappen und Emblemen, letztere gehalten von geflügelten Genien und von ebenfalls geflügelten Stieren, Arabesken des anmuthigſten Linienzuges an jeder Fläche, welche die Liſenen und Pilaſter bieten, feine Kapitäle mit Laubwerk und Delphinen, durchbrochene Blumenguirlanden an den Fenſterrahmen, endlich üppig reiche Candelaber vor den Fenſterpfeilern des Hauptgeſchoſſes, das ſind die Elemente, aus welchen dieſs liebenswürdige Werk ſich zuſammenſetzt. Dabei bemerkt man, wie im Erdgeſchoſs und der niedrigen Mezzanina über demſelben in richtigem Takt alles Ornament im zarteſten Relief gezeichnet iſt, während in den oberen, dem Auge entfernteren Theilen eine vollere plaſtiſche Behandlung herrſcht. Das Stachelſchwein und das L deuten auf die Zeit Ludwigs XII hin; gothiſche Niſchen mit Fialen auf den Ecken, deren Statuen die Revolution zerſtört hat, ſind die einzige entſchieden mittelalterliche Reminiscenz.

In dieſe Zeit gehört auch der prächtige groſse Flachbogen, der von dem einfach derben ſpät gothiſchen Uhrthurm, dem Beffroi, über die Straſse geſpannt iſt. Der maleriſche Effekt des Ganzen wird durch die phantaſievolle Ornamentik in graziöſen Renaiſſanceformen noch geſteigert.

§ 19.

Der herzogliche Palast zu Nancy.

Zu den glänzendſten Beiſpielen dieſes Uebergangſtiles zählt auch der alte Herzogspalaſt zu Nancy,[2]) der ehemaligen Hauptſtadt Lothringens. Ein einheimiſcher Künſtler, *Manſuy Gauvain*,[3]) errichtete ihn im Anfang des 16. Jahrhunderts und arbeitete 1512 für das Hauptportal das Reiterbild

---

[1]) Sauvageot, choix de palais, Vol. IV; vgl. Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 172. Dazu Paluſtre II, 284. — [2]) Abb. des Portals in Chapuy, Moyen âge pitt. T. I, pl. 27. Einzelne Anſichten des Aeuſsern und des Innern, der Treppe, des Hofes ſind in Nancy erſchienen. — [3]) Promenade dans Nancy et ſes environs. Nancy 1866, p. 50.

Digitized by Google

des Herzogs Anton, welches, 1792 zerſtört, in jüngſter Zeit durch ein neues erſetzt worden iſt. Das einſtöckige, in Quadern aufgeführte ſtattliche Gebäude erſtreckt ſich in bedeutender Länge an der Südſeite der Grande Rue und erhält ſeinen Hauptſchmuck durch ein Prachtportal, das zu den reichſten Schöpfungen dieſer Zeit gehört. Aller Luxus des Flamboyant verbindet ſich mit den zierlichen Ornamenten der Renaiſſance zu einem Ganzen, das ſelbſt in dieſer Epoche ſeines Gleichen ſucht. Das Portal beſteht nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer breiten, im Flachbogen geſchloſſenen Einfahrt und einer kleinen niedrigen Pforte für die Fußgänger. Renaiſſancepilaſter, mit Arabesken bedeckt, bilden die Einfaſſung, aus welcher die gothiſchen Bogenprofile, die geſchweiften Giebel mit Krabben und Kreuzblumen, die ebenſo geſchmückten Fialen hervorwachſen. Ueber der ſchmalen Pforte ſieht man im Bogenfeld zwei gewappnete Reiſige, im Tympanon des Hauptportales dagegen in einer Flachbogenniſche, die mit kleinen Spitzbögen garnirt iſt, das Reiterbild des Herzogs. Ein hohes ſpitzbogiges Giebelfeld, welches ein phantaſtiſch ausgezackter Bogen füllt, baut ſich darüber auf, mit Krabben und Kreuzblumen reich beſetzt, und darüber endlich ſteigt ein hoher Aufſatz empor, an welchem wieder die Renaiſſance mit ihren Pilaſtern und Arabesken und muſchelbeſetzter Bogenniſche das Wort ergreift, um endlich noch einmal mit hohem geſchweiftem gothiſchem Bogen zu ſchließen. Allein dieſe oberen Krönungen, obwohl mittelalterlich gedacht, ſind in Renaiſſanceformen überſetzt, namentlich die Fialen und andern Aufſätze originell in Candelaber umgedeutet. So gehört dieſs Werk zu denjenigen, in welchen die Miſchung der beiden grundverſchiedenen Elemente zwar in all ihrer ſpielenden Willkür, aber auch mit überwältigender dekorativer Pracht zur Erſcheinung kommt.

Auf beiden Seiten neben dem Portal ſieht man Fenſter im obern Geſchoſs mit polygon ausgebautem Altan, der in mittelalterlicher Weiſe auf Conſolen ruht und deſſen Baluſtrade aus Fiſchblaſenmuſtern zuſammengeſetzt iſt. Im Innern gelangt man unmittelbar in eine große Halle und von da in den Hof des Palaſtes, der noch einen Theil ſeiner alten Säulenarkaden zeigt. Aus der Halle führt eine der bequemſten und breiteſten Wendelſtiegen, mit zahlreichen Ruhebänken in den tiefen Fenſterniſchen, zum oberen Geſchoſs. Dieſes beſteht aus einem einzigen Saal von bedeutender Länge mit geſchnitzter flacher Holzdecke und zwei prächtigen Kaminen. Dieſer Saal, »Galerie des cerfs« genannt, diente urſprünglich den großen Verſammlungen der lothringiſchen Stände. Gegenwärtig iſt er ſammt den unteren Räumen zu einem hiſtoriſchen Muſeum eingerichtet und bewahrt unter andern Denkmälern einen prachtvollen Teppich, der am Tage der Schlacht von Nancy im Zelte Karls des Kühnen erbeutet wurde.

Digitized by Google

§ 20.

GRABDENKMÄLER.

EINEM Meiſter von Gaillon begegnen wir in dem prächtigen Grabdenkmal, welches die Königin Anna dem letzten Herzog der Bretagne, Franz II, errichten ließ, und das man in der Kathedrale von Nantes ſieht. Es iſt inſchriftlich als Werk des *Michel Columb* bezeichnet, der es im Jahr 1507 vollendete. Ganz aus Marmor von verſchiedenen Farben errichtet, trägt es die beiden liegenden Statuen des Herzogs Franz und ſeiner letzten Gemahlin Marguerite de Foix, im weiten herzoglichen Mantel, die Krone auf dem Haupt. Nach mittelalterlicher Weiſe unterſtützen Engel die Kiſſen, auf denen ſie ruhen, und zu ihren Füßen liegen ein Löwe und ein Windſpiel mit den Wappen der Verſtorbenen. Auf den vier Ecken des Denkmals, das als Freigrab in Form einer mittelalterlichen Tumba errichtet iſt, ſtehen die Statuen der vier Kardinaltugenden. Die Flächen des Denkmals ſind mit Niſchen zwiſchen eleganten Pilaſtern gegliedert, welche die Statuetten der zwölf Apoſtel enthalten. Unter ihnen finden ſich Medaillons mit den Reliefbildern Trauernder. Auch hier waltet ein feiner dekorativer Geſchmack.

Ein kleines, aber anmuthiges Grabmal dieſer Zeit ſieht man in der Kathedrale von Tours.[1]) Es iſt für zwei frühverſtorbene Kinder Karls VIII errichtet, Charles d'Orléans, der 1495 im Alter von 3 Jahren und 3 Monaten, und Charles II, der im folgenden Jahre 25 Tage alt ſtarb. Es beſteht aus einem marmornen Sarkophag, der ganz mit feinen Arabesken bedeckt iſt. Auf ihm ruhen die liebenswürdigſten und unſchuldigſten Kindergeſtalten, denen zwei kleine allerliebſte Engel mit inniger Hingebung die Kiſſen halten, während zu ihren Füßen zwei ähnliche mit den Wappen der Verſtorbenen angebracht ſind. Dies anmuthige Werk iſt die Schöpfung des trefflichen Meiſters *Jean Juſte* von Tours.

Endlich gehört hieher als eines der größten Prachtſtücke das Grabdenkmal, welches Georg von Amboiſe, der Neffe und Nachfolger des gleichnamigen Kardinals, für ſeinen Oheim und ſich ſelbſt im Chor der Kathedrale von Rouen errichten ließ. Wir wiſſen, daß Pierre Valence von Tours, den wir aus den Rechnungen von Gaillon kennen, zuerſt damit beauftragt wurde;[2]) als er ablehnte, erhielt *Roullant le Roux* die Ausführung des Werkes, das 1525 vollendet wurde. Roullant (d. i. Roland) war ein auch ſonſt vielbeſchäftigter Meiſter; er arbeitete am Juſtizpalaſt, dem Hauptportal der Kathedrale und dem neuen Thurme derſelben.[3]) Er gehört zu

[1]) Aufn. in Berty, la renaiſſ. monum. T. II. — [2]) Deville, p. CIX; vgl. deſſ. Verf. Tombeaux de la cathédr. de Rouen, p. 91. — [3]) Deville, les tombeaux de la cathédrale de Rouen.

Digitized by Google

den Künſtlern, welche die unerſchöpfliche Phantaſie des Mittelalters mit den Formen des neuen Stiles zu verbinden wuſsten. Das Denkmal[1]) iſt in einer Mauerniſche an der einen Seitenwand des Chores aufgebaut. Sechs kleine Niſchen mit den ſitzenden Statuen von Tugenden zwiſchen Pilaſtern, die auf's Ueppigſte geſchmückt ſind, bilden den Unterbau. Ueber der Platte desſelben ſind die beiden Prälaten hinter einander knieend lebensgroſs dargeſtellt. Die Rückwand enthält in Niſchen zwiſchen eleganten Pilaſtern Statuetten von Heiligen, in der Mitte St. Georg den Drachen tödtend. Ueber den Knieenden wölbt ſich ein Baldachin, deſſen Bogenfläche mit Roſetten und Laubwerk in Gold und Azur bedeckt iſt. Drei durchbrochene freiſchwebende Schluſsſteine begrenzen den Bogen. Seine Krönung beſteht zunächſt aus einem Fries mit Arabesken und allerliebſten nackten Kindern, darüber aus pilaſtergeſchmückten Niſchen mit den Statuetten der Apoſtel und anderer Heiligen. Endlich bilden ſechs pyramidale Aufſätze in gothiſchem Sinn, aber mit Guirlanden, Kindern, Muſchelwerk und allerlei phantaſtiſchen Figuren, den Abſchluſs des unvergleichlich prachtvollen Werkes. Wohl darf man keine ſtrengere Kritik an die Compoſition des Ganzen legen; aber die unerſchöpfliche Fülle der Phantaſie, die ſpielende Leichtigkeit der Ausführung bewirken einen Zauber, dem der Beſchauer ſich gerne gefangen giebt.

[1]) Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV. Vgl. dazu Paluſtre II mit meiſterhafter Abbildung zu Sadoux.

Digitized by Google

III. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

A. KÖNIGLICHE SCHLÖSSER.

§ 21.

Das Schloss zu Blois.

HATTE die neue Bauweiſe bis dahin nur in einzelnen Verſuchen ſich zeigen können, in welchen der gothiſche Stil überall noch ſtark ſich geltend macht, ſo gewinnt mit der Thronbeſteigung Franz' I (1515) die Renaiſſance einen neuen Aufſchwung, der die mittelalterlichen Traditionen immer mehr zurückdrängt und dem neuen Stil endlich zum völligen Siege verhilft. Der König ſelbſt, einer der kunſtſinnigſten Fürſten, die je gelebt haben, fand in ſeiner langen Regierungszeit (bis 1547) reichliche Gelegenheit ſeiner Bauluſt zu genügen. Muſtern wir die Reihe der von ihm errichteten oder vollendeten Schlöſſer, deren Anzahl, Umfang und Pracht Bewunderung erregen.

Zu den früheſten dieſer Bauten gehören die Vollendungsarbeiten des Schloſſes zu Blois.[1]) Sein Vorgänger (§ 15) hatte den öſtlichen Flügel in den glänzenden Miſchformen des Uebergangſtiles erneuert; Franz I führte mit noch gröſserer Pracht und in den Formen einer edlen Renaiſſance den nördlichen Flügel aus. Die Hoffaçade (vgl. Fig. 29) iſt ohne Frage das ſchönſte und reichſte Werk, welches die Frührenaiſſance in Frankreich aufzuweiſen hat. Sie beſteht aus einem niederen Erdgeſchoſs mit viereckigen

[1]) Vgl. Du Cerceau, Vol. II und die Monum. hiſtoriques.

Digitized by Google

Fenſtern, die von Pilaſtern mit korinthiſirenden Kapitälen eingefaſst werden. Darüber erheben ſich zwei obere Geſchoſſe, von denen das erſtere durch gröſsere Höhe ausgezeichnet iſt, beide mit Fenſtern, die durch ſteinerne Kreuzſtäbe in mittelalterlicher Weiſe getheilt werden. Sämmtliche Fenſter ſind durch korinthiſirende Pilaſter eingefaſst, und die Pilaſter durch eine durchlaufende Verticalgliederung unter einander verbunden, ſo daſs die horizontalen Geſimsbänder am ganzen Baue mit der Verticalgliederung ein vollſtändiges Rahmenwerk bilden, das in der franzöſiſchen Frührenaiſſance ſich überall wiederholt, und deſſen Monotonie im vorliegenden Fall durch die reiche und feine Ornamentation aufgehoben wird. Denn die Pilaſter haben nicht bloſs in den Obergeſchoſſen eine Bordüre von Roſetten und elegante Kapitäle von jener zierlichen Form, die auch in der italieniſchen Frührenaiſſance üblich ſind, ſondern die gröſseren Wandfelder zeigen reichen Schmuck durch die häufige Anwendung des bekannten Emblems Franz' I, eines von Flammen umgebenen gekrönten Salamanders. Den Abſchluſs bildet das prachtvolle Kranzgeſimſe, welches ſeine Hauptformen aus antiken und mittelalterlichen Motiven zu höchſter Wirkung zuſammenſetzt; denn es beginnt mit einem Zahnſchnittfries und reichem Conſolengeſims, fügt aber zu der cannelirten Platte und dem Eierſtab des letztern den romaniſchen Rundbogenfries hinzu, deſſen Bogenöffnungen mit kleinen Muſcheln geſchmückt ſind. Endlich erhebt ſich über den kräftigen Profilen der Traufrinne, der die mittelalterlichen Waſſerſpeier nicht fehlen, eine ganz durchbrochene Baluſtrade (vgl. S. 46), zwiſchen deren Pfeilern und candelaberartigen Säulchen die Namenszüge des Königs und ſeiner erſten Gemahlin Claude, geſchmückt mit der Krone und umwunden von durchbrochenen Schnüren, ſich zeigen. Ueber dieſem Abſchluſs, einem wahren Triumph der Steinmetzenkunſt, erheben ſich, den Theilungen der Façade entſprechend, die Dachfenſter mit ihrer feinen Arabeskeneinfaſſung und der in gothiſchem Sinn gedachten, aber in Renaiſſanceformen durchgeführten Bekrönung.

Das unübertroffene Prachtſtück des ganzen Baues iſt aber die berühmte Treppe (vgl. Fig. 29), welche in einem achteckigen Stiegenhaus angelegt, urſprünglich genau in der Mitte der Façade hervortrat. Dies Verhältniſs iſt ſpäter durch den Bau Gaſtons, der einen Theil der ſchönen Anlage Franz' I zerſtörte, verdorben worden. Es iſt eine der prachtvollſten Treppen der Renaiſſance, in achteckigem Aufbau als Wendelſtiege um eine noch ganz gothiſch profilirte Spindel angelegt, mit einem Durchmeſſer von achtzehn Fuſs im Lichten. Nach aufsen bilden kräftige Pfeiler und weitgeſprengte Flachbögen ein frei durchbrochenes Gerüſt, innerhalb deſſen die ſteigenden Podeſte in drei Etagen als Altane mit reich verzierten Brüſtungen ausgebildet ſind. Der höchſte Luxus der Ausſtattung concentrirt ſich an dieſen Theilen: die untern Partieen der Pfeiler ſind mit den feinſten Ara-

Digitized by Google

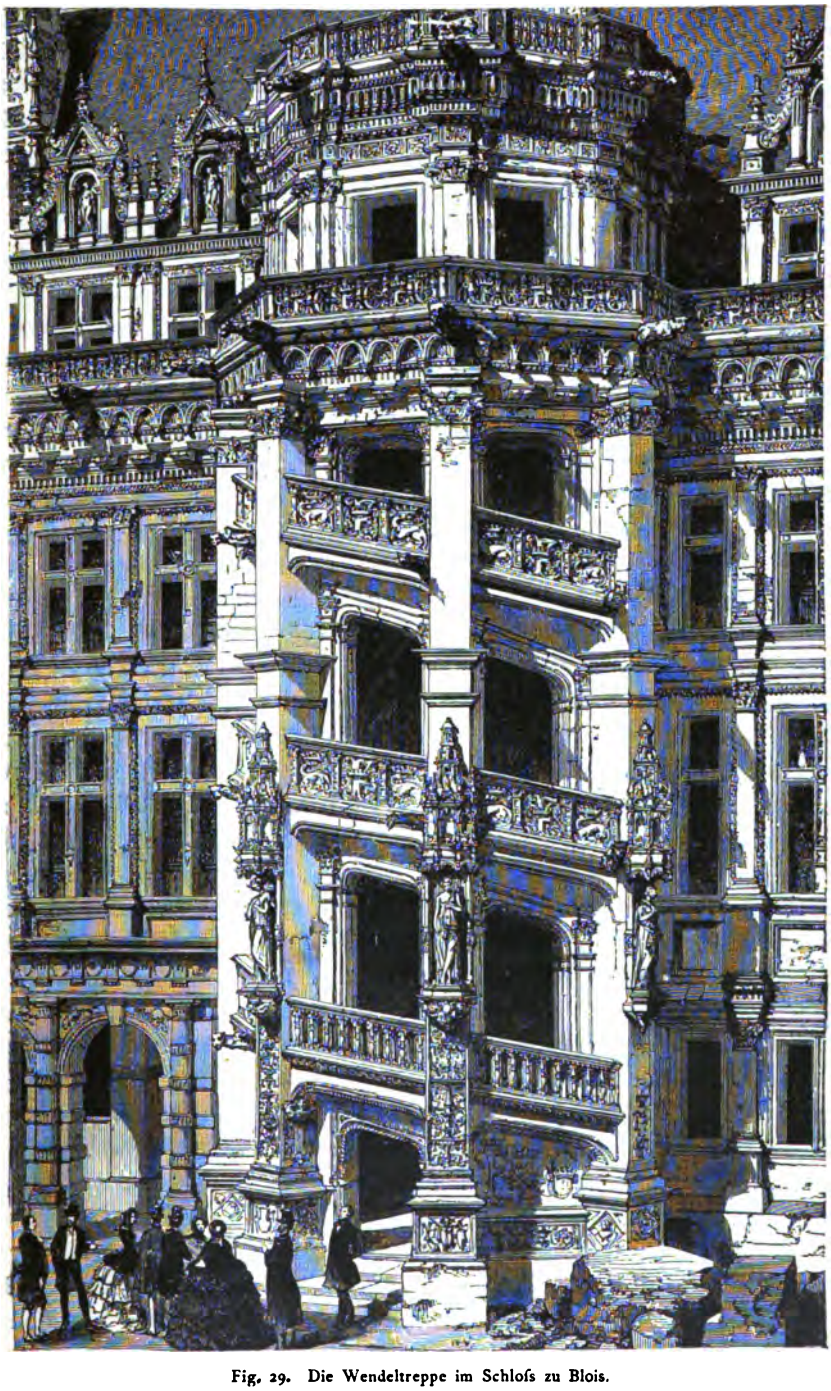


Fig. 29. Die Wendeltreppe im Schlofs zu Blois.

Digitized by Google

besken, neben denen man Wappen, Embleme und Namenszüge des Königs und der Königin erblickt, bedeckt. Weiter treten auf reich ſculpirten Conſolen, unter Baldachinen von gothiſchem Aufbau mit Renaiſſancedetails, Statuen allegoriſcher Figuren hervor. Die Baluſtraden endlich ſind im untern Geſchoſs mit candelaberartigen Stützen, in den oberen mit Salamandern und dem Buchſtaben F in prachtvollſter Ornamentik geſchmückt; den oberen Abſchluſs bildet das hier durchgeführte Hauptgeſims mit ſeiner herrlichen Baluſtrade. Dann folgt eine Terraſſe, auf welche die Treppe mündet und hinter welcher ſich ein krönendes Obergeſchoſs, achteckig, aber von geringerem Durchmeſser erhebt, das nochmals mit einem verſchwenderiſch reichen, höchſt originell componirten Dachgeſims und durchbrochener Baluſtrade ſchlieſst, in der Mitte aber als Krönung einen eleganten ſchlanken Giebelaufſatz, nach Analogie der Dachfenſter, aber wieder in neuer Variation, hervortreibt. Mit einem Wort: an dieſem Wunderwerk der Architektur iſt eine Originalität der Compoſition, eine geiſtreiche Friſche der Erfindung, eine künſtleriſche Feinheit in der Ausführung, die nirgends wieder in dieſer Art ihres Gleichen haben wird.

Das Innere der Treppenanlage iſt nicht minder von ſeltenſter Pracht und reichſter Ausführung. Die Wandpfeiler werden durch edle Pilaſter gebildet, der ſteigende Plafond iſt mit gothiſchen Rippen gegliedert, in deren Durchſchneidung ſich Roſetten von eleganteſter Arbeit zeigen. Der mittlere Pfeiler iſt in den ſchmalen Flächen zwiſchen den gothiſchen Dienſten mit köſtlichen Arabesken bedeckt, der obere Gewölbſchluſs der Treppe mit ausgeſuchter Feinheit dekorirt. Vor allem ſind aber die Krönungen der Portale zu den einzelnen Stockwerken von ſeltener Ueppigkeit, mit Salamandern und edlen Arabesken in ſpielender Anmuth geſchmückt.

Die innere Dispoſition der oberen Stockwerke beſteht aus zwei Reihen gröſserer und kleinerer Gemächer, die weder durch beſondere Gröſse noch durch ungewöhnliche Höhe — letztere beträgt nicht über fünfzehn Fuſs — ſich auszeichnen. Etwas Ungewöhnliches für dieſe Zeit iſt aber die Doppelreihe der Zimmer, die dadurch entſtand, daſs eine neue Mauer an der Auſsenſeite in einem Abſtand von ſechzehn Fuſs vor der alten Umfaſſungsmauer aufgeführt wurde. Beide Mauern haben eine Dicke von über fünf Fuſs; der mittlere Theil, der einen quadratiſchen Thurm umfaſste, ſogar zwei Meter. Dadurch haben ſich tiefe Fenſterniſchen nach der Auſsenſeite gebildet, die dieſen Gemächern beſonderen Reiz verleihen. Vor mehreren dieſer Zimmer öffnen ſich polygone Altane nach auſsen, die ebenfalls den corridorartigen ſchmaleren Räumen einen freieren Ausblick verſchaffen. Faſt am Ende dieſer Flucht iſt eine kleine Kapelle mit polygonem erkerartig ausgebautem Chor angelegt. Endlich wurde um den vom älteren Bau herrührenden runden Thurm ein offener Umgang auf Arkaden, abermals mit altanartigem

Digitized by Google

Ausbau angelegt. Durch die meiſterhafte Reſtauration Dubans iſt Alles wieder dem urſprünglichen Zuſtand nahe gebracht. Die reich gemalten Holzdecken mit ihren geſchnitzten Balken, die groſsen prächtigen Kamine, die glaſirten Kacheln der Fuſsböden ſind treu nach alten Muſtern hergeſtellt.

Wir haben endlich noch einen Blick auf die lange nach Norden gerichtete Auſsenfaçade zu werfen. (Fig. 30.) Sie zeigt mit gutem Recht eine einfachere Behandlung, ein ſtrengeres Anſchlieſsen an italieniſche Bauweiſe. Die Façade erhebt ſich in ihrer ganzen Länge aus dem unregelmäſsigen Felsboden und zwar ſo, daſs ihre weſtliche Hälfte ein Stockwerk weniger hat als die öſtliche. Letztere beginnt mit einem Erdgeſchoſs von gekuppelten Bogenfenſtern mit Kreuzſtäben, an deren Stelle die weſtlichen Theile nur ſchwere Subſtruktionen zeigen. Darauf folgen in der ganzen Länge des Baues zwei Stockwerke von gleicher Höhe, deren Fenſter ſämmtlich in der Tiefe eines loggienartigen Bogenganges angebracht ſind. An den Bögen dieſer Arkaden ſowie an manchen andern Einzelheiten erkennt man, daſs hier zwei verſchiedene Bauführungen ſich berühren: die weſtliche Hälfte hat gedrückte Korbbögen, die öſtliche nur ein Segment des Rundbogens, letztere Form als die unorganiſchere wohl ungefälliger als erſtere, beide freilich in der nordiſchen Renaiſſance durch die geringe Höhe der Stockwerke bedingt. Die Einfaſſung der einzelnen Syſteme bilden unten und oben Pilaſter, deren Kapitäle mit ächt florentiniſcher Feinheit die korinthiſche Form variiren. Wenn irgendwo, ſo läſst ſich an dieſer Façade der Einfluſs eines italieniſchen Baumeiſters vermuthen. Den Abſchluſs der Façade bildet der Rundbogenfries mit Muſcheln, der einen Theil des prachtvollen Hauptgeſimſes der Hoffaçade ausmacht. Man muſs den feinen Takt bewundern, mit welchem dieſe einfachere Form am Auſsenbaue über den leichten Arkadenwänden gewählt iſt. Ueber dem Geſimſe erhebt ſich noch ein Geſchoſs mit kurzen ſtämmigen ioniſchen Säulen auf Stylobaten, die durch eine Baluſtrade verbunden ſind, und deren Form an der öſtlichen Hälfte ein kurzes korinthiſches Pilaſterchen bildet, während ſie an der weſtlichen Seite einfacher iſt.

Die lange Ausdehnung dieſer Façade erhält eine Unterbrechung durch die theils als offne Altane, theils zugleich als geſchloſſne Erker durchgeführten polygonen Balkone. Sie entwickeln ſich in mittelalterlicher Weiſe aus übereck geſtellten Conſolen mit tragenden Figürchen und reichgegliedertem Sockel. Sie haben an den Ecken Waſſerſpeier von phantaſtiſcher Form, an den Baluſtraden Relieſſcenen aus der antiken Mythologie, an den Pfeilern graziöſe Ornamente, aus Emblemen und Arabesken beſtehend. Auſserdem ſind die Pilaſter des Hauptgeſchoſſes in dem weſtlichen Bau ebenfalls reich ornamentirt, während ſie in den übrigen Theilen glatt geblieben ſind.

Digitized by Google

Ferner zeigen die Baluſtraden des Hauptgeſchoſſes die Namenszüge des Königs und ſeiner Gemahlin, ſowie die Embleme beider, den gekrönten Salamander in Flammen für den König, die Lilien und den von einem Pfeil durchbohrten Schwan für die Königin. Fügen wir hinzu, daſs die Niſchen der Loggien in glänzendem Farbenſchmuck mit Gold und Azur leuchten, ſo haben wir von der Pracht auch dieſer immerhin einfacheren Theile eine annähernde Andeutung gegeben.

Was die Zeitſtellung des Baues betrifft, ſo erhellt aus den Emblemen, daſs ſeine verſchiedenen Theile vor dem Tode der Königin Claude (1525) ausgeführt worden ſind. Da von der Auſsenſeite die öſtlichen Theile offenbar jünger ſind als die weſtlichen, und da beide ſpäter in Angriff genommen wurden als die Hoffaçade, ſo werden wir wohl berechtigt ſein, den Anfang des Baues in den Beginn der Regierungszeit des Königs hinaufzurücken.

Im 17. Jahrhundert erfuhr das Schloſs von Blois die beklagenswerthe Umgeſtaltung durch Gaſton von Orleans, den Bruder Ludwigs XIII, welcher von 1635—1660 durch Manſart den weſtlichen Flügel abreiſsen und mit dem pompöſen, aber nüchternen Bau vertauſchen lieſs, den man jetzt noch ſieht. Die Revolution übte ihre Zerſtörungsluſt auch an dieſem Prachtbau, und es fehlte nicht viel, daſs derſelbe im Jahr 1793 mit ſo manchem andern bedeutenden Monument der Erde gleich gemacht worden wäre.[1]) Später wurde das Schloſs zur Kaſerne herabgewürdigt, und erſt ſeit 1841 erlebte es die treffliche Wiederherſtellung durch F. Duban, in der man es jetzt bewundert.

§ 22.

Schloss Chambord.

Wenn man den Reichthum der Ideen, die Mannigfaltigkeit der Erfindungen dieſer ſchöpferiſchen Zeit ſchätzen will, ſo muſs man die auſserordentliche Verſchiedenheit in Anlage und Ausführung der einzelnen Schlöſſer betrachten. Sprächen die decorativen Formen nicht unzweideutig, ſo würde man kaum glauben, daſs das phantaſtiſche Schloſs von Cham-

[1]) Von dem Geiſt, in welchem man damals die hiſtoriſchen Denkmäler betrachtete, giebt die »Voyage dans les départements de la France par le citoyen la Vallée« Zeugniſs. Der geſinnungstüchtige citoyen ſagt vom Schloſs zu Blois: »Il fut l'ouvrage de vingt mains, et il ſemble que les rois ſe ſoient acharnés à qui le defigureroit le mieux. Tour-à-tour il épuisa le mauvais goût de Louis XII, de François I, de Henry II, de Charles IX, de Henry III, de Henry IV; et tous ces meſſieurs, de père en fils, par la sotte vanité de vouloir ſe mieux loger que leur père ſont parvenus à n'en faire qu'un amas de pierres, ſans choix et ſans grâce, et que les ſtériles admirateurs de ſottiſes royales trouvent ſuperbe.« L. de la Sauſſaye, hiſt. du chât. de Blois. p. 351.

Digitized by Google

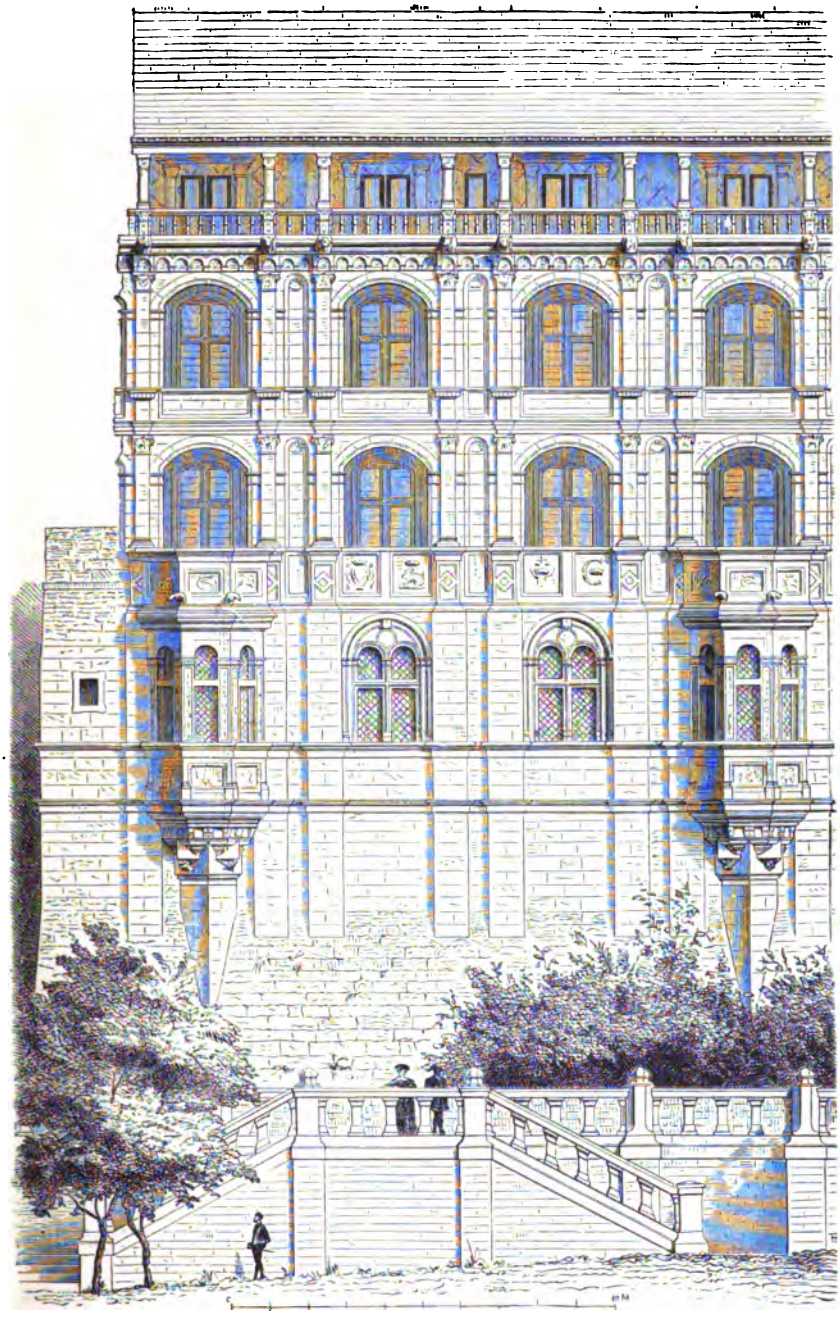


Fig. 30. Schloſs **von Blois.** **Theil** der nördl. Façade. (Baldinger nach Phot.)

Digitized by Google

bord[1]) zu derſelben Zeit und für denſelben Fürſten errichtet wurde, wie der edle Bau von Blois. Chambord liegt einige Meilen von Blois und der Loire entfernt in einer öden ſandigen Gegend, deren Eindruck um ſo trübſeliger iſt, wenn man kaum die lachenden Ufer der Loire verlaſſen hat. Nur die Jagdluſt Franz' I gab Veranlaſſung, in dieſer Einöde ein ſo groſsartiges Schloſs zu bauen. Das Schloſs erhebt ſich wie eine Fata Morgana, in einem jetzt verwilderten, von einer Mauer umzogenen waldigen Gehege von bedeutender Ausdehnung. Schon im frühen Mittelalter lag hier ein kleines Jagdſchloſs der Grafen von Blois, in deſſen Nähe ſpäter die Mutter Franz' I das Schloſs Romorantain bewohnte. Der König, der eine innige Anhänglichkeit an die Stätten ſeiner Jugend bewahrte, begann um 1526 den Bau dieſes mächtigen Schloſſes. Die Conſtruction iſt rieſenhaft gewaltig, alles aus groſsen Quadern, der ganze Bau von Weſten nach Oſten ohne die Thürme gegen 400 Fuſs breit bei 275 Fuſs Tiefe. Es iſt, als ob die ganze Phantaſtik des Mittelalters noch einmal gegen den eindringenden neuen Geiſt ſich erhoben und der Renaiſſance mit dieſer koloſſalen Schöpfung ſich eigenwillig und capriziös entgegengeworfen hätte: ein Verſuch, der um ſo intereſſanter auftritt, als er ſich mit den Detailformen der Renaiſſance vollzieht. (Fig. 31.)

Die Anlage des Ganzen (Fig. 32) geht ſo genau auf die Dispoſitionen mittelalterlicher Burgen ein, daſs ſie ſogar den koloſſalen, von den übrigen Gebäuden iſolirten Hauptthurm, den Donjon aufnimmt; nur daſs ſie ihn für die modernen Lebensgewohnheiten umgeſtaltet und durch ſtreng ſymmetriſche, regelmäſsige Anlage des Ganzen dem neuen Geiſte eine Conceſſion macht. Das Gebäude bildet ein groſses Rechteck, welches von vier runden Thürmen von 40 Fuſs Durchmeſſer flankirt wird. Jeder dieſer Thürme zeigt im Innern eine andre Eintheilung, indem er im Weſentlichen aus einem oder zwei groſsen Wohnzimmern mit Kabinet, Garderobe und beſonderem Treppenaufgang beſteht. Ebenſo iſt der vordere Flügel, zu dem eine Zugbrücke über den Graben führte, gleich den beiden Seitenflügeln in eine Anzahl von Wohnzimmern getheilt, von denen jedes mit einer Garderobe verbunden, vom Nebengemach aber abgeſchloſſen und mit eigenem Zugang verſehen iſt. Welchen Werth man in den Schlöſſern jener Zeit auf dieſe Anordnung des Innern legte, beweiſt bei Rabelais die Schilderung der Thelemiten-Abtei, beſtätigt aufserdem die Mehrzahl der damals entſtandenen Schlöſſer. Die drei oben betrachteten Flügel des Schloſſes haben nur ein Erdgeſchoſs und ſchlieſsen über dieſem mit einer Terraſſe. Nur die nörd-

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, T. I, Berty, renaiſſ. T. II und Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV. Das Geſchichtliche bei L. de la Sauſſaye, le château de Chambord, Lyon 1859 und deſſ. Verf. Blois et ſes environs. p. 247 ff. Vergl. dazu die prächtige Darſtellung in den Châteaux hiſtoriques II, 197 ff.

Digitized by Google

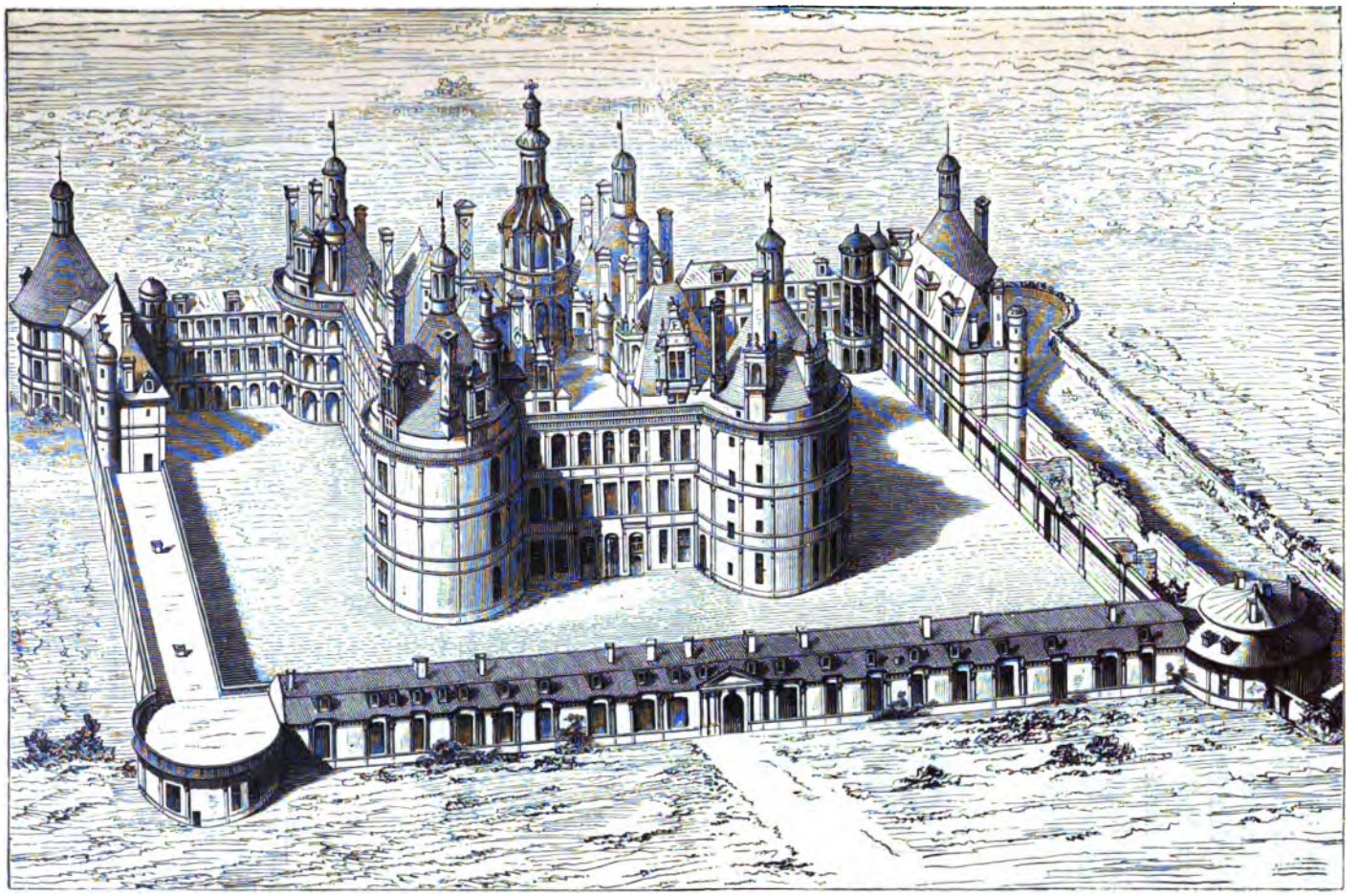


Fig. 31. Schloſs Chambord.

Digitized by Google

liche, an den Hauptbau ſich anſchlieſsende Hälfte der beiden Seitenarme iſt mit einem oberen Geſchoſs verſehen. Die vierte Seite bildet in zwei Stockwerken über einem mit Arkaden verſehenen Erdgeſchoſs die Verbindung mit dem Hauptbau. In den beiden äuſseren Ecken ziehen dieſe Arkaden einen Halbkreis, der ſich als offenes Gerüſt um eine groſse Wendeltreppe emporbaut. Beide Wendeltreppen reichen bis zum Dachgeſchoſs, wo ſie in einer Kuppel mit ſchlanker Laterne ſchlieſsen. Ihr Aeuſseres iſt in den drei unteren Geſchoſſen mit Pilaſtern, im oberſten Stockwerk mit ſchlanken Hermen bekleidet, die jedoch nicht vollendet, nur roh vorgehauen ſind.

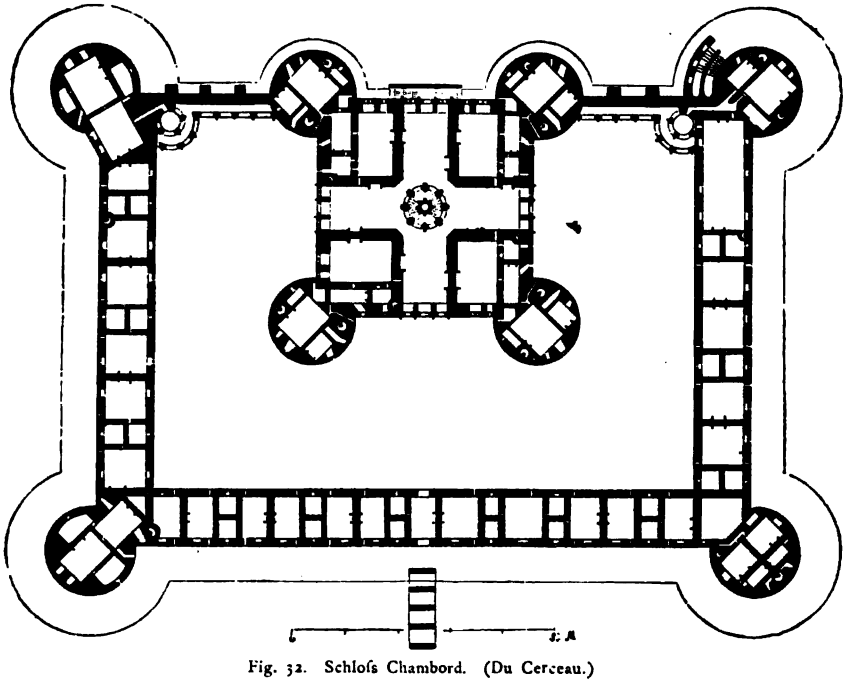


Fig. 32. Schloſs Chambord. (Du Cerceau.)

Von dieſen beiden Treppen iſt nur die öſtliche, die zu den Wohnzimmern Franz' I führte, aus der erſten Bauepoche, während die weſtliche aus der Zeit Heinrichs II ſtammt. An dieſer, ſowie an den Obergeſchoſſen des anſtoſsenden Flügels ſind auch die Details bei weitem nicht ſo fein ausgeführt, vielmehr ſchwer und plump, mit roh angewandten Lilien-Emblemen und vorgeſchobenen Säulen.

Der merkwürdigſte Theil des Ganzen iſt der in Form eines Donjon angelegte Mittelbau, ein Quadrat von 140 Fuſs, flankirt mit vier runden Thürmen von ca. 62 Fuſs Durchmeſſer. Im Centrum dieſes Baues erhebt

Digitized by Google

ſich ſelbſtändig auf acht mächtigen Strebepfeilern die berühmte doppelte Wendeltreppe (Fig. 33), ſo angelegt, daſs die Hinauf- und die Hinabſteigenden einander nicht zu begegnen brauchen. Mit ihren durchbrochenen Strebebögen und der ſchlanken Laterne, auf deren Spitze eine koloſſale

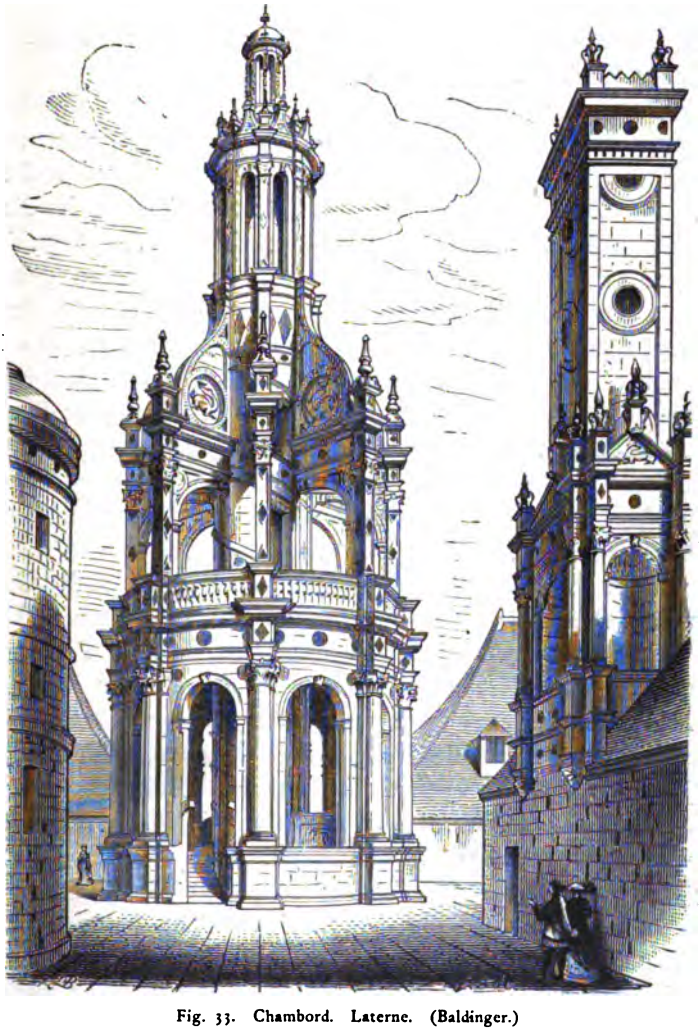


Fig. 33. Chambord. Laterne. (Baldinger.)

Lilie ſich erhebt, ragt ſie in bedeutender Höhe über den Dächern der umgebenden Theile und der Thürme in die Luft, mit dem trefflichen weiſsen Kalkſtein ſich ſcharf vom blauen Himmel abſetzend. Um dieſe Haupttreppe legt ſich in Form eines griechiſchen Kreuzes ein groſser Saal, oder vielmehr

Digitized by Google

vier Säle, in jedem Geſchoſs ſich wiederholend, jeder mit zwei Kaminen, die verſtändiger Weiſe nicht einander gegenüber angebracht ſind, um die Communication zu erleichtern. Dieſe Säle ſind mit gewaltigen Tonnengewölben in mächtiger Steinconſtruction überdeckt, in deren Caſſetten man in vielfachen Variationen den Salamander und den Namenszug des Königs ſieht. Im Verhältniſs zur Breite der Säle ſind die im Korbbogen ausgeführten Gewölbe etwas gedrückt, doch mag grade dadurch für die Bewohner ein behaglicher Eindruck erzielt worden ſein.

Die vier zwiſchen den Kreuzarmen liegenden Ecken des Mittelbaues ſowie die anſtoſsenden Thürme ſind wieder zu einzelnen Wohnräumen, deren jeder aus einem gröſseren Hauptgemach, Kabinet und Garderobe beſteht, eingetheilt. Der Hauptraum in dem ſüdweſtlichen Thurm iſt die Schloſskapelle. Alle dieſe Wohnräume haben ihre eigenen Aufgänge in kleinen Wendeltreppen, ſtehen aber unmittelbar mit dem groſsen gemeinſchaftlichen Saal in Verbindung, der ſeinerſeits wieder durch die Haupttreppe allgemein zugänglich iſt und durch Seitengalerien, die an den Thürmen hingeführt ſind, mit den beiden äuſseren Flügelbauten zuſammenhängt. Eine gröſsere Kapelle iſt in dem äuſseren Thurme der nordweſtlichen Ecke angebracht. Dies in kurzen Zügen die Eintheilung des Schloſſes, der man das Zeugniſs nicht wird verſagen können, daſs ſie den Lebensbedürfniſſen ihrer Zeit trefflich entſprach, obwohl ſie dieſelben wunderlich genug in die Formen einer vergangenen Kulturepoche einzwängte.

Was nun die künſtleriſche Behandlung betrifft, ſo beſteht dieſelbe faſt noch ausſchlieſslicher als zu Blois aus antikiſirenden Elementen. Die Haupttheile des Gebäudes zeigen drei Geſchoſſe, belebt durch Fenſter mit einfachen oder doppelten Kreuzſtäben. Sämmtliche Fenſter haben geraden Sturz, mit Ausnahme der drei Rundbogenfenſter, die den Mittelſaal im oberen Geſchoſs erleuchten. Die Gliederung der Wände wird in allen drei Geſchoſſen durch ein Syſtem vertical verbundener Pilaſter und horizontaler Geſimsbänder gebildet. Obwohl nun an ihren Kapitälen ſich die mannigfaltigſte Erfindung und die delikateſte Behandlung des Reliefs geltend macht, ſo vermag doch alles dieſes die ſtarre Monotonie dieſer Gliederung, die an dem ganzen Bau in ödem Einerlei ſich hinzieht, nicht genügend zu beleben. Selbſt das reiche Kranzgeſims, das die Hauptmotive des ſchönen Geſimſes von Blois, Conſolen und Rundbogenfries, nur freilich in nicht ſo organiſcher Verbindung, wiederholt und eine etwas zu zierliche Balustrade hinzufügt, iſt nicht im Stande, jenen Eindruck aufzuheben.

Aber die Monotonie wird noch viel empfindlicher durch den überſchwänglichen Reichthum, mit welchem die hohen Dächer des Mittelbaues und der Thürme mit ihren Laternen, mit den in lauter Variationen ſich erſchöpfenden Dachfenſtern und ihren hohen Giebelkrönungen, den koloſſalen,

Digitized by Google

ebenfalls in den verſchiedenſten Formen durchgeführten Kaminen und endlich der Haupttreppe mit ihrer phantaſtiſchen, alles überragenden Laterne überladen ſind. Das Ange wird wie bei den complicirteſten gothiſchen Bauten durch dieſe Ueberſchwänglichkeit vollſtändig verwirrt, und der unbefangene Beſchauer muſs ſich geſtehen, daſs eine Architektur, welche die Haupttheile der Conſtruction öder Nüchternheit Preis giebt, um die untergeordneten Partieen auf's Ungebührlichſte hervorzuheben, der Schönheit wie der Wahrheit den Rücken kehrt. Wunderlich genug iſt noch ein anderes dekoratives Element ausſchlieſslich an den Pilaſtern und Geſimſen der Dacherker, ſowie den Kaminen und dem Treppenthurm verwendet: die zahlreich in die Flächen eingelaſſenen Trapeze, Kreiſe, Halbkreiſe und Dreiecke von dunklen Schieferplatten, die den Reichthum dieſer Theile noch ſchreiender machen. Bekanntlich iſt dies eine Dekoration, der ſich nur die venezianiſche und die von ihr abhängige oberitalieniſche Kunſt bedient.

Wir haben es offenbar mit dem Werk eines Architekten zu thun, der, aus der einheimiſchen Schule hervorgegangen, den Beweis liefern wollte, daſs er des neuen Stiles vollkommen Herr ſei und zugleich im Stande, ihm den phantaſtischen Reiz der mittelalterlichen Architektur abzuringen. Dieſer Künſtler war, wie neuere Unterſuchungen dargethan, *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, der ausdrücklich als Meiſter der Arbeiten am Schloſs Chambord bezeichnet wird.[1]) Chambord iſt übrigens niemals ganz vollendet worden. Auf einige ſpäter ausgeführte Theile wieſen wir bereits hin. Das Erdgeſchoſs zeigt überall die feinen Formen der Zeit Franz' I, ebenſo der ganze Hauptbau und der vom König ſelbſt bewohnte nordöſtliche Flügel. Die oberen Geſchoſſe des nordweſtlichen Flügels dagegen beweiſen durch ihre plumperen Formen und die rohere Ausführung eine ſpätere Zeit. Auſser Heinrich II hat namentlich Ludwig XIV durch Manſart den Bau weiter führen laſſen. In der Revolution wurde das Schloſs mit ſo vielen anderen vollſtändig verwüſtet. Nicht bloſs das prachtvolle Mobiliar wurde zerſtört oder vertrödelt, ſondern die reichen Kamineinfaſſungen herabgeſchlagen und herausgebrochen, ja ſelbſt die koſtbaren Tapeten von Arras verbrannt, um die Gold- und Silberfädchen daraus zu gewinnen. Jetzt iſt im Innern keine Spur mehr von der alten Pracht; nur die Gewölbe des groſsen Saales und einzelner Zimmer, in gedrücktem Bogen, aber in ſolideſter Conſtruction ausgeführt, zeigen in ihren Caſſetten Reliefs von ausgezeichneter Feinheit. Die groſse Kapelle in dem äuſseren Thurme iſt ernſt und einfach in zwei Geſchoſſen mit Wandſäulen dekorirt.

---

[1]) L. de la Sauſſaye, a. a. O. p. 260: »Pierre Nepveu dit Trinqueau, maiſtre de l'oeuvre de maçonnerie du bastiment du Chaſtel de Chambord.«

Digitized by Google

§ 23.

Schloss Madrid oder Boulogne.

Einen gröſseren Gegenſatz innerhalb derſelben Zeit wird man kaum finden als ihn das Schloſs Madrid im Vergleich mit Chambord bietet. Franz I lieſs es in der Nähe von Paris mitten im Bois de Boulogne ſeit 1528 etwa errichten.[1]) Es erhielt allgemein den Namen Madrid, nicht wie man wohl gemeint hat, in Erinnerung an die Gefangenſchaft des Königs oder gar in Nachahmung eines in der Hauptſtadt Spaniens befindlichen Schloſſes; mehr Wahrſcheinlichkeit hat die Anſicht, daſs dieſer Beiname durch den Spott der Hofleute entſtanden ſei, wenn der König ſich mit wenigen intimen Gefährten dem Hofe entzog, um in dem Schloſs des Boulogner Gehölzes ſeiner Muſe zu leben. Von dieſem Prachtbau, der mit

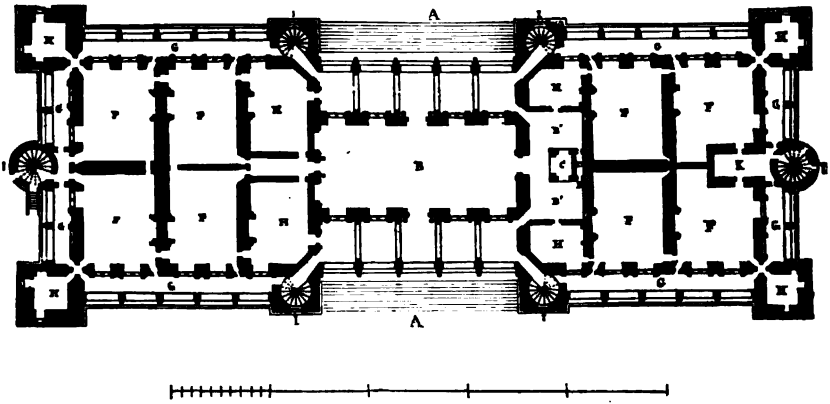


Fig. 34. Schloſs Madrid. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

dem feinſten Kunſtſinn angelegt und ausgeſtattet war, iſt kein Stein auf dem andern geblieben. Die Revolutionszeit hat ihn dem Erdboden gleich gemacht. Nur den Aufnahmen Du Cerceau's verdanken wir eine genauere Kenntniſs desſelben.

Das Schloſs Madrid[2]) war das, was die Franzoſen ein Manoir (manerium) nennen, d. h. ein kleineres, ohne Thürme und Donjon errichtetes ländliches Wohnhaus, dem in der Regel auch der Hof fehlt. Ganz ſo verhielt es ſich mit dieſem Schloſs (Fig. 34). Es bildete ein Rechteck von 250 Fuſs Breite bei 95 Fuſs Tiefe. Auf den vier Ecken erhoben ſich vortretende

[1]) In dem königlichen Erlaſs vom 28. Juli 1528 wird auſser Fontainebleau auch das Schloſs von Boulogne unter den auszuführenden Bauten genannt. De Laborde, la renaiſſ. T. I, p. 537. — [2]) Aufn. bei Du Cerceau, T. I vgl. dazu Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 353 ff.

Digitized by Google

quadratiſche Pavillons; zwei viereckige Treppenthürme theilten die beiden langen Façaden in drei gleiche Theile, während an den ſchmalen Seiten ſich in der Mitte ein runder Treppenthurm erhob. Zwiſchen dieſen Treppenthürmen und den Pavillons ſind auf Pfeilern mit vorgelegten Halbſäulen in den beiden Hauptgeſchoſſen Arkaden herumgeführt, genügend geräumig, um eine leichte Communication zu geſtatten, aber nicht ſo tief, um den groſsen, mit doppelten Kreuzſtäben verſehenen Fenſtern das Licht zu verkümmern. Der mittlere Theil der beiden Hauptfaçaden hat dagegen in ganzer Breite eine Treppe A, welche zu einem weit zurückſpringenden Bogengang von beträchtlicher Tiefe (12 Fuſs) führt. Dieſe ſtattlichen Hallen bilden den Zugang zu dem groſsen Saal, der mit ſeiner Länge von circa 65 Fuſs und ſeiner Breite von 28 Fuſs den ganzen mittleren Theil der Anlage einnimmt. Dieſer Saal wiederholt ſich mit ſeinen Arkaden im oberen Hauptgeſchoſs. Es folgt dann ein kleineres Geſchoſs, deſſen Gemächer durch die auf den untern Arkaden ruhende Terraſſe mit einander verbunden ſind; endlich ein viertes Stockwerk, welches gleich dem vorigen von mäſsiger Höhe iſt und, wie jenes, Gaſtzimmer enthielt. Auſserdem war ein niedriges Erdgeſchoſs, halb unterirdiſch, mit mächtigen Gewölben angebracht, das die Küchen und ſonſtige Haushaltungs- und Dienſträume umſchloſs. Mit richtigem Verſtändniſs hatte der Architekt das Gebäude ſo orientirt, daſs die Hauptfronten nicht genau nach Norden und Süden gerichtet waren; der Saal und die meiſten andern Räume hatten dadurch im Sommer erfriſchende Kühle und in der kälteren Jahreszeit möglichſt viel Sonne.

Die Anordnung des Innern war, den Sitten der Zeit entſprechend, von ausgeſuchter Zweckmäſsigkeit. Der groſse Saal B, von zwei prächtigen Kaminen erwärmt, hatte an der einen Schmalſeite einen kleineren Saal B′, der dem König diente, wenn er ſich von der Geſellſchaft zurückziehen wollte. Im dieſem Saal erhob ſich bei C ein mächtiger Kamin, hinter welchem ein Gang D und in der Mauer eine Treppe E angebracht war, auf welcher man ungeſehen zu einem über dieſem Theil liegenden kapellenartigen Raum gelangen konnte. Dieſe beiden Räume zuſammengenommen hatten die Höhe des Hauptſaales, die gegen 22 Fuſs betrug. Auſserdem ſtand dieſer Nebenſaal durch beſondere Eingänge mit den äuſseren Arkaden in Verbindung. Die übrigen Theile der beiden Hauptgeſchoſſe waren zu geſonderten Wohnungen beſtimmt. Man findet in jedem Flügel vier groſse Zimmer F mit Kaminen, jedes mit einer Garderobe H verbunden, die zum Theil in den Eckpavillons angebracht und in ſinnreicher Weiſe untereinander und mit den Portiken verbunden ſind. Jedes dieſer Wohngemächer konnte von dem andern abgeſondert werden; jedes ſtand in unmittelbarer Verbindung mit den Portiken G und den Treppenthürmen I, ſowie mit dem Hauptſaal, ſo daſs die Bewohner, ohne beobachtet zu werden, aus- und ein-

Digitized by Google

gehen konnten. Die Verbindung der Räume war alſo ſo angenehm und bequem wie möglich; der Architekt hielt dabei zwar für den Mittelbau die Axen der Fenſter und Arkaden übereinſtimmend, band ſich aber für die Flügel nicht ſtreng an ſolche Vorſchrift. Dagegen legte er die Thüren der Gemächer überall dicht bei den Fenſtern an, ſo daſs er möglichſt viel ununterbrochene Wandflächen erhielt. Endlich iſt noch zu bemerken, daſs auch in den offenen Portiken durch die vorſpringenden Treppenthürme und Pavillons die Zugluft möglichſt abgeſchnitten war. Man darf dieſes Schloſs alſo wohl als Muſter eines fürſtlichen Landſitzes jener Zeit bezeichnen.

Der Aufbau des Ganzen, von dem wir in Fig. 35 den mittleren Theil geben, zeigte eine Verbindung zwiſchen italieniſcher und franzöſiſcher Auffaſſung, die hier ebenſo gelungen, wie in Chambord miſsglückt war. Die hohen Dächer, die jeden Haupttheil bedeckten, die kuppelartigen Krönungen der Wendeltreppen, die Manſardenfenſter und die gewaltigen Kamine gehörten der nationalen Ueberlieferung an, aber ſie waren auf das Maaſs des Nothwendigen zurückgeführt, nicht Gegenſtand einer phantaſtiſchen Liebhaberei geworden. Auch die Fenſter mit ihren ſteinernen Kreuzſtäben und die Conſtruction der Wölbungen gehörten der heimiſchen Bauweiſe an: alles Uebrige dagegen war der italienischen Renaiſſance mit freiem Verſtändniſs nachgebildet. Dies gilt von den Arkaden mit ihren eleganten Pfeilern und Säulen, ihren reich profilirten und caſſettirten Bögen und ihren Medaillonfüllungen, von den elegant decorirten Frieſen und der mannigfaltigen Umrahmung der Fenſter, durch welche jedes Stockwerk ſeinen beſonderen Charakter erhält, endlich von der Krönung der Thüren, die mehrfach einen Giebel mit ruhenden Figuren zeigen. Den glänzendſten Schmuck empfing der Bau durch die reiche Anwendung farbig glaſirter Terrakotten, für welche *Girolamo della Robbia* ausdrücklich von Florenz berufen wurde.[1]) An den Frieſen der Hauptgeſchoſſe und den Medaillons der Arkaden, ebenſo an den Deckencaſſetten der Portiken, ſowie an den Fuſsböden war dieſer glänzende Schmuck verwendet. Du Cerceau gibt einige Beiſpiele der Caſſettenplatten, die durch Schönheit der Zeichnung und Reichthum der Erfindung bewundernswürdig ſind. Wenn indess der gelehrte Viollet-le-Duc[2]) die Behauptung ausſpricht, daſs dieſe Anwendung glaſirter Terrakotten am Aeuſsern von Gebäuden eine neue, Franz I zu verdankende Erfindung ſei, ſo vergiſst er unter anderem die Façaden der Innocenti zu Florenz, des Hoſpitals zu Piſtoja, vor Allem des Oratoriums S. Bernardino zu Perugia.

[1]) Vaſari, V. di Luca della Robbia T. III, p. 72: »Girolamo . . . . . fu condotto in Francia; dove fece molte opere per lo re Francesco a Madri, luogo non molto lontano da Parigi; e particolarmente un palazzo, con molte figure ed altri ornamenti« etc. — [2]) Entretiens T. I, p. 354.

Digitized by Google

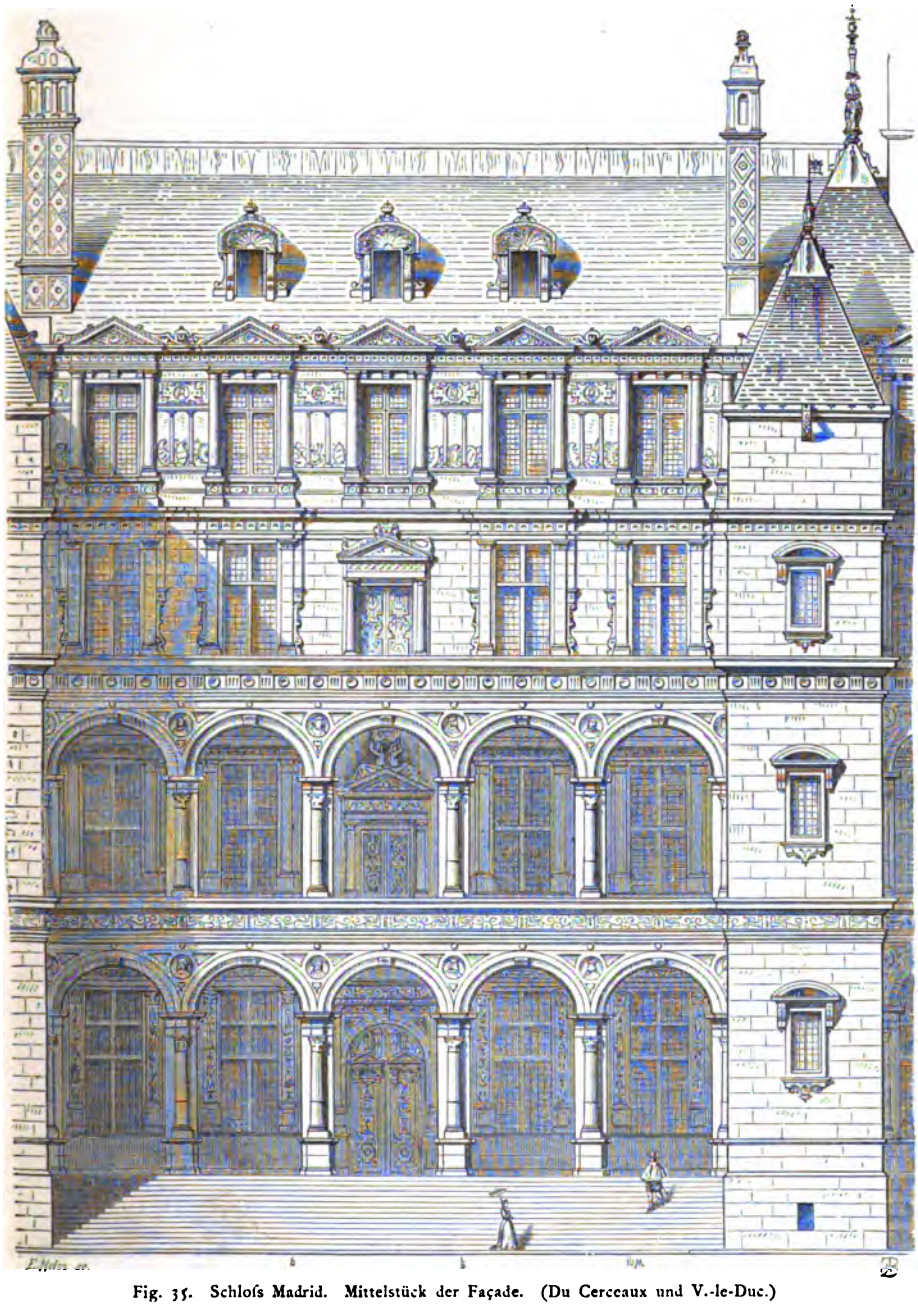


Fig. 35. Schloſs Madrid. Mittelstück der Façade. (Du Cerceaux und V.-le-Duc.)

Digitized by Google

Es iſt auch bei dieſem Bau lebhaft darüber geſtritten worden, ob er von einem italieniſchen oder einem einheimiſchen Baumeiſter herrühre. Dank neueren Unterſuchungen wiſſen wir, daſs es ein Franzoſe war, *Pierre Gadier*, welcher den Bau entworfen und ausgeführt hat. Mit Unrecht will der Graf de Laborde den wackeren »maître maçon« zu einem bloſsen techniſchen Bauführer herabſetzen, indem er ſagt: »Gérôme de la Robbia était l'artiſte créateur, l'homme de génie et de goût, Pierre Gadier, ouvrier ſoumis, mais en réalité le véritable conſtructeur.« Dieſe Hypotheſe ſchwebt vollſtändig in der Luft; ſelbſt Vaſari weiſs nur von Terrakotten und Stuckaturen, mit welchen della Robbia das Gebäude geſchmückt habe. Von dieſen Arbeiten, die gröſstentheils das Innere angingen, giebt Du Cerceau reichliche Beiſpiele. Er hat die beiden Kamine des Hauptſaales mit der zwiſchen ihnen liegenden Thür, den groſsen Prachtkamin des Nebenſaales und auſserdem noch mehrere Kamine der verſchiedenen Zimmer dargeſtellt. An dieſen fällt nicht blos der Reichthum der Dekoration, die verſchwenderiſche Anwendung von Sculptur und Malerei, die Mannigfaltigkeit der Anordnungen auf, ſondern mehr noch eine bedenklich hervortretende Vorliebe für ſchwülſtige, ja geradezu barocke Formen. Namentlich ſind hermenartige Karyatiden in zum Theil höchſt unſchönen Formen zur Anwendung gekommen. Da indeſs die innere Ausſtattung erſt nach Franz' I Tode durch Philibert de l'Orme und ſpäter durch Primaticcio zur Vollendung kam, ſo müſſen wir einen Theil dieſer Werke dieſer ſpätern Zeit zurechnen. Wir wollen nur noch anmerken, daſs die reicheren Kamine eine groſse Niſche mit einem Poſtament, das für eine Statue beſtimmt war, über ſich haben, andere dagegen ein offenbar für Malerei beſtimmtes Bildfeld. An einem Kamine iſt dasſelbe mit einem Gemälde der Entführung der Europa geſchmückt.

Pierre Gadier ſtarb 1531; ihm folgte *Gratien François* und ſein Sohn *Jean*, ſämmtlich alſo Franzoſen. Auch de l'Orme verwendete einen einheimiſchen Fayencekünſtler aus den berühmten Werkſtätten von Limoges, Pierre Courtois. Erſt Primaticcio lieſs wieder della Robbia kommen. Jedenfalls hat kein anderes Gebäude in ſo hohem Grade eine Anſchauung von dem intimen Leben ſeines kunſtſinnigen fürſtlichen Erbauers gegeben wie dieſes.

§ 24.

Das Schloss von Fontainebleau.

Am fühlbarſten tritt der Einfluſs und die Mitwirkung italieniſcher Künſtler bei dem Schloſs hervor, welches man als eins der bedeutendſten Hauptwerke dieſer Epoche, als die Lieblingsſchöpfung Franz' I betrachten kann. Fontainebleau[1]) war ſchon im 12. Jahrhundert ein königliches

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in Pfnor, Monogr. de Fontainebleau. Fol. 2 Vols. Prachtwerk mit Text von Champollion-Figeac. Vergl. dazu Paluſtre I, 173—230 mit trefflichen Abbildungen.

Digitized by Google

Schloſs, welches den Jagden in dem benachbarten groſsen Walde, noch jetzt einem der ſchönſten Frankreichs, ſeine Entſtehung verdankte. Ludwig VII lieſs 1160 eine Kapelle zu Ehren der Maria und des heiligen Saturnin dort erbauen. Ludwig der Heilige gründete eine zweite Kapelle der heiligen Dreifaltigkeit und ein Spital dicht bei ſeinem Palaſt, zu deſſen Dienſt er im Jahre 1259 Mathuriner-Mönche berief. Frühzeitig wurde zugleich Fontainebleau der Sitz der königlichen Bibliothek, welche ſpäter der Grundſtock der groſsen Bibliothek von Paris wurde. Aber erſt Franz I ſchuf das mittelalterliche Schloſs zu einem königlichen Palaſte um, der an Ausdehnung wie an Pracht der Ausſtattung ſeines Gleichen ſuchte. Wenn man die Anlage dieſes ungeheuren Baues, dessen Längenausdehnung gegen 450 Meter miſst, prüft (Fig. 36), ſo ſieht man aus ſeiner Unregelmäſsigkeit, daſs der ſogenannte ovale Hof A die älteſten Theile umfaſst. Dieſer Hof iſt links mit einer Doppelreihe von Zimmern umgeben, während die rechte Seite hauptſächlich durch eine Doppelkapelle D mit polygonem Schluſs (St. Saturnin) und einem galerieartigen Saale C, der ſogenannten »Galerie Heinrichs II« eingefaſst wird. Den Abſchluſs bildete zu Du Cerceaus Zeit gleich neben der Kapelle ein ovaler Saal (J in Fig. 41), von welchem man mittelſt einer Zugbrücke über den damals noch vorhandenen Waſſergraben in diejenigen Gebäude, H, gelangte, welche ſpäter unter Heinrich IV auf drei einen faſt quadratiſchen Hof von 85 zu 77 Meter umgebende Flügel erweitert wurden. Heinrich IV verlängerte auch den ovalen Hof, indem er neben der Kapelle und ebenſo an der gegenüberliegenden Seite ihn nach Oſten weiter führte. Eine andere Vergröſserung, die ebenfalls dieſer ſpäteren Zeit angehört, beſteht aus der Gebäudegruppe J, welche links von dem ovalen Hof ſich um die »Cour des Princes« herumzieht und deren vorderer Flügel die 90 Meter lange »Galerie der Diana«, K, enthält. Kehren wir zum ovalen Hof als dem Centrum der Anlage zurück, ſo finden wir dort in der Mitte der vorderen Schmalſeite einen viereckigen Thurm E, den alten Donjon, deſſen Mauern wie die der anſtoſsenden Theile von der früheren mittelalterlichen Anlage beibehalten wurden. Vor dieſe älteren Theile des Hofes legt ſich im Erdgeſchoſs eine offne Arkade auf Säulen, die durch Architrave verbunden werden. Ueber ihnen bildet ſich im oberen Geſchoſs eine Terraſſe zur Verbindung der Räume. An dem ehemaligen Eingang in die nördlichen Gemächer wird dieſe Arkade durch einen auf Pfeilern mit Halbſäulen ruhenden loggienartigen Vorbau F in zwei Geſchoſſen unterbrochen. Seine Bögen (Fig. 37), zum Theil halbrund, zum Theil in gedrückter Korbhenkelform, zeigen wie die übrigen Theile ein ziemliches Verſtändniſs und dabei doch eine freie Nachbildung der antiken Bauweiſe.

War in dieſen Theilen durch Beibehaltung der alten Anlage die Unregelmäſsigkeit des Grundriſſes bedingt, ſo beweiſt die Regelmäſsigkeit aller

Digitized by Google

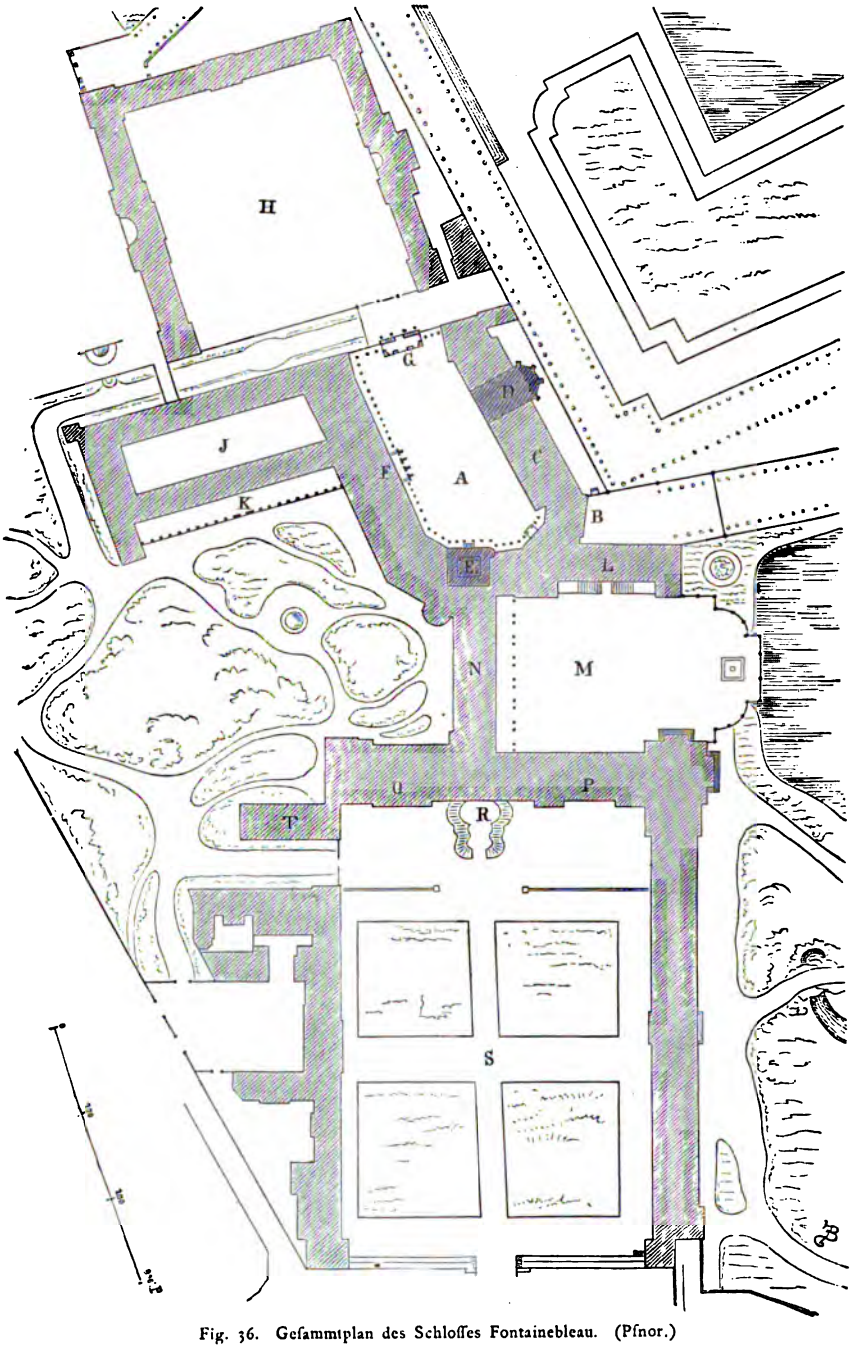


Fig. 36. Gesammtplan des Schlosses Fontainebleau. (Pfnor.)

Digitized by Google

übrigen Theile, daſs ſie von Grund aus neu erbaut wurden. Zunächſt wurde an die älteren Theile, namentlich jenen viereckigen Thurm des Mittelalters, der Längenaxe des Ganzen entſprechend, ein weiterer Flügel N gelegt, der nach Norden eine Reihe von Zimmern, nach Süden die 58 Meter lange »Galerie Franz' I« enthält. Am Ende derſelben legt im rechten Winkel ein Querbau aus zwei Flügeln ſich vor, der links die ganz neu erbaute

Fig. 37. Schloss von Fointainebleau. Aus dem ovalen Hof. (Nach Pfnor.)

Dreifaltigkeitskapelle O, daran anſtoſsend mehrere Wohngemächer und einen Saal zum Ballſpiel T enthält, rechts ſtattlich angelegte Wohnräume P, die Pius VII bei ſeiner Gefangenſchaft als Quartier angewieſen waren. Vor die Mitte dieſes 132 Meter langen Querbaues legt ſich die berühmte hufeiſenförmige Rampentreppe R.

Dieſem weſtlichen Flügel entſprechend wurde am entgegengeſetzten Ende der Galerie Franz' I ein dritter Flügel L mit doppelter Freitreppe

Digitized by Google

aufgeführt, der das Theater enthielt. Der ſüdliche Seitenhof M, der auf dieſe Weiſe entſtanden war, wird »Cour des Fontaines« genannt, weil am Schluſs ſeiner Längenaxe als prächtiger Augenpunkt für die Galerie Franz' I ſich eine Fontaine und das Baſſin eines groſsen Weihers befindet. Aber mit dieſer gewaltigen Ausdehnung, die bereits vier Höfe umfaſst, war der Bau noch nicht abgeſchloſſen. Schon Franz I fügte einen fünften Hof S hinzu, den »Hof des weiſsen Pferdes«, ſo genannt, weil ſeine Mitte lange Zeit durch das Gypsmodell des Pferdes von der Reiterſtatue Marc Aurels eingenommen wurde. Er iſt der gröſste von allen, 165 Meter tief und 110 Meter breit, rings umgeben von niedrigen Flügeln, die aus einem Parterre und einem Dachgeſchoſs beſtehen, zu welchem jedoch an der Südſeite noch ein oberes Stockwerk kommt. In der Mitte und auf den Ecken dieſer Flügel erheben ſich, die Einförmigkeit zu unterbrechen, Pavillons mit hohen Dächern. Fügen wir hinzu, daſs ausgedehnte Blumenparterres, Parkanlagen mit prächtigen Baumalleen, Teichen und Springbrunnen das Ganze ſchon damals umgaben, ſo iſt eine annähernde Vorſtellung von der Ausdehnung dieſer groſsartigen Reſidenz gegeben. Karl IX zog einen tiefen Waſſergraben aus Anlaſs der Bügerkriege um die Haupttheile des Schloſſes, der den äuſsern Hof von dem Hauptbau trennte, ſo daſs man mittelſt einer Zugbrücke ehemals zu der Haupttreppe gelangte. Du Cerceau zeichnet dieſen Graben, der indeſs ſpäter ausgefüllt worden iſt.

Vergleicht man nun unbefangen dieſen berühmten Bau mit den anderen Schlöſſern Franz' I, ſo wird man geſtehen müſſen, daſs er dem Rufe, deſſen er ſeit alter Zeit genieſst, keineswegs entſpricht. Mehr in die Länge und Breite ſich ausdehend, als nach der Höhe entwickelt, bietet er dem Auge nirgends einen mächtigen Totaleindruck. Er iſt nicht ſo phantaſtiſch wie Chambord, ſondern grenzt eher an eine gewiſſe Nüchternheit; er hat nicht den graziöſen Reiz der plaſtiſchen Details von Blois, noch der maleriſchen von Madrid, vielmehr neigt ſeine Formbehandlung zur Trockenheit. Alle Theile des Baues mit Ausnahme weniger Pavillons haben über dem Erdgeſchoſs nur ein Stockwerk, und ſelbſt die in Frankreich ſo beliebten Dachgeſchoſse ſind hier nicht durchgängig zur Anwendung gebracht; wo ſie aber vorkommen, zeigen ihre Fenſter eine ſtrengere mehr antikiſirende Umrahmung mit Pilaſtern und graden oder gebogenen Giebeln, weit entfernt von der phantaſievollen Mannigfaltigkeit zu Blois und Chambord. Mit einem Wort: das üppige Spiel der Frührenaiſſance iſt zu Ende, mit Fontainebleau beginnt das Ueberwiegen des italieniſchen Einfluſſes. Damit hängt es zuſammen, daſs die Treppen hier meiſt nicht mehr als Wendelſtiegen in vorſpringenden Thürmen, ſondern im Innern des Baues angebracht ſind.

Am meiſten von der friſchen Anmuth der früheren Zeit hat ſich in den Säulengängen des ovalen Hofes eingefunden. Beſonders die Käpitäle

Digitized by Google

variiren in reizenden Erfindungen; hockende Kinder bilden die Ecken, während die Flächen vom Namenszug Franz' I, von gekrönten Salamandern, Fruchtſchnüren oder elegantem Akanthusblatt gefüllt werden. (Vgl. die Abbildung auf S. 53). Auch die Kapitäle der Pilaſter am groſsen Thurm und an den Dachfenſtern zeigen mannigfaltige Erfindung. Dieſelbe Behandlung wiederholt ſich am ſogenannten »Pavillon der Maintenon« B, bei welchem übrigens zum erſten Mal je zwei Stockwerke äuſserlich durch groſse Pilaſterſtellungen als eines dargeſtellt ſind. Unſchön genug ſchneiden dabei die Giebelkrönungen des untern Fenſters in die Brüſtungen des oberen hinein. Die ſogenannte »porte dorée« dieſes Pavillons, zu Franz' I Zeit das Hauptportal des Schloſſes, öffnet ſich nach auſsen mit einem korbförmigen Bogen und hat in ihrem Tympanon ein Relief, den Salamander in einem Medaillon, umfaſst von Fruchtſchnüren, auf beiden Seiten von weiblichen Genien begleitet. Zu den tüchtigſten Partieen gehört die ſüdliche Façade des ovalen Hofes, welche zwiſchen der Kapelle St. Saturnin und einer in der Façade maskirten Wendelſtiege in beiden Stockwerken eine Galerie, unten für die Garden, oben als Ballſaal beſtimmt, enthält, die ſich mit koloſſalen Fenſtern von zwölf Fuſs Breite zwiſchen Pilaſtern nach auſsen öffnet (Fig. 38). Im oberen Geſchoſs iſt der Zwiſchenraum der Bögen in etwas lockerer Compoſition durch Medaillons mit Emblemen Franz' I ausgefüllt. Zu der Treppe, die in einem Pavillon angebracht iſt, führt ein doppeltes Portal, niedrig mit Pilaſtern eingefaſst und — eines der früheſten Beiſpiele dieſer Art — mit einem antiken Giebel bekrönt, deſſen Wirkung gleichwohl durch den wunderlichen mittleren Aufſatz und die groſsen Figuren auf den Ecken in Frage geſtellt wird. Daſs dieſe Façade von keinem klaſſiſch geſchulten italieniſchen Architekten, ſondern von einem franzöſiſchen Maurermeiſter, der die Antike nur von Hörenſagen kannte, herrührt, iſt unzweifelhaft.

Dieſer Stil vereinfacht ſich noch um ein Weſentliches an den Façaden des Hofes der Fontaine. Die Hauptfaçade desſelben, welche die Galerie Franz' I enthält, hat ein Erdgeſchoſs von kräftigen Ruſticapfeilern, je zwei enger geſtellt und durch eine niſchenartige Oeffnung verbunden, die einzelnen Syſteme aber unter einander durch einfache Arkaden verknüpft, wodurch eine lebendige Abwechselung erzielt wird. Dieſe Halle wurde indeſs erſt unter Heinrich IV dem Baue aus Franz' I Zeit vorgelegt. Originell iſt nun, daſs über den Arkaden die obere Wand eine geſchloſſene Fläche zeigt, während über den Niſchen groſse rechtwinklige Fenſter die durch Pilaſter gegliederte Mauer durchbrechen. Die öſtliche Façade desſelben Hofes, vor welcher ſich die Doppeltreppen zum Theater hinaufziehen, zeigt eine Architektur von einer ähnlichen ſchlichten Derbheit, im Erdgeſchoſs Ruſtica, im oberen Stockwerk doriſche Pilaſter zwiſchen einfachen Fenſtern, an deren Stelle am Mittelbau Niſchen treten. Auch die Dachfenſter, in der Mitte

Digitized by Google

zu einem dominirenden Giebelbau ausgebildet, beweiſen eine bezeichnende Vereinfachung des Stils. (Fig. 39.) Eine andere Galerie, von ihren berühmten durch Primaticcio ausgeführten Gemälden die »Galerie des Ulyſſes« genannt, wurde ſpäter unter Ludwig XV zerſtört.

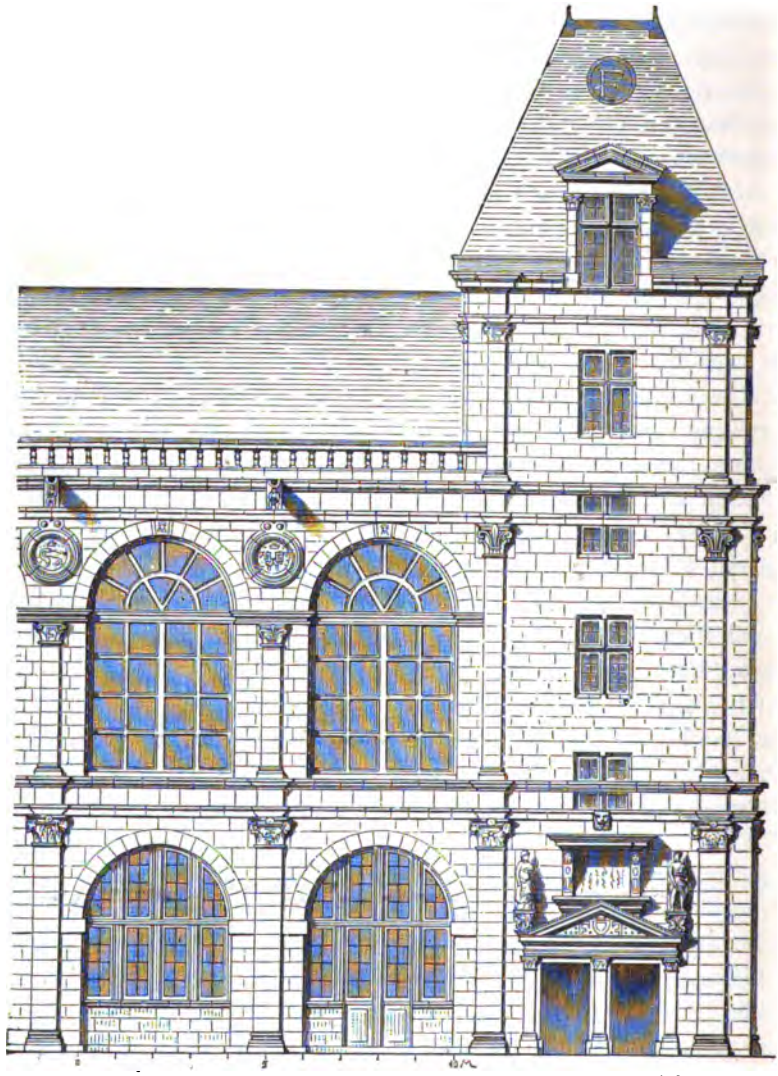


Fig. 38. Schloſs zu Fontainebleau. Theil der Südfaçade des ovalen Hofes. (Pfnor)

Konnte demnach das Aeuſsere von Fontainebleau ſich an Feinheit und Reichthum der Durchbildung mit den übrigen Schlöſſern Franz' I nicht meſſen, ſo war dagegen aller Nachdruck auf die Ausſchmückung des Innern

Digitized by Google

gelegt. Für ſolche Dekorationen hatte ſich in Italien ein Stil gebildet, der beſonders durch Giulio Romano zur üppigſten Entfaltung gekommen war. Er verband die reichſte Anwendung von Gemälden an Decken und Wänden mit Stuckaturen, welche jede Art plaſtiſcher Schöpfungen vom Relief bis zur Freiſculptur häufte, damit auſserdem Holzbekleidungen in reichem

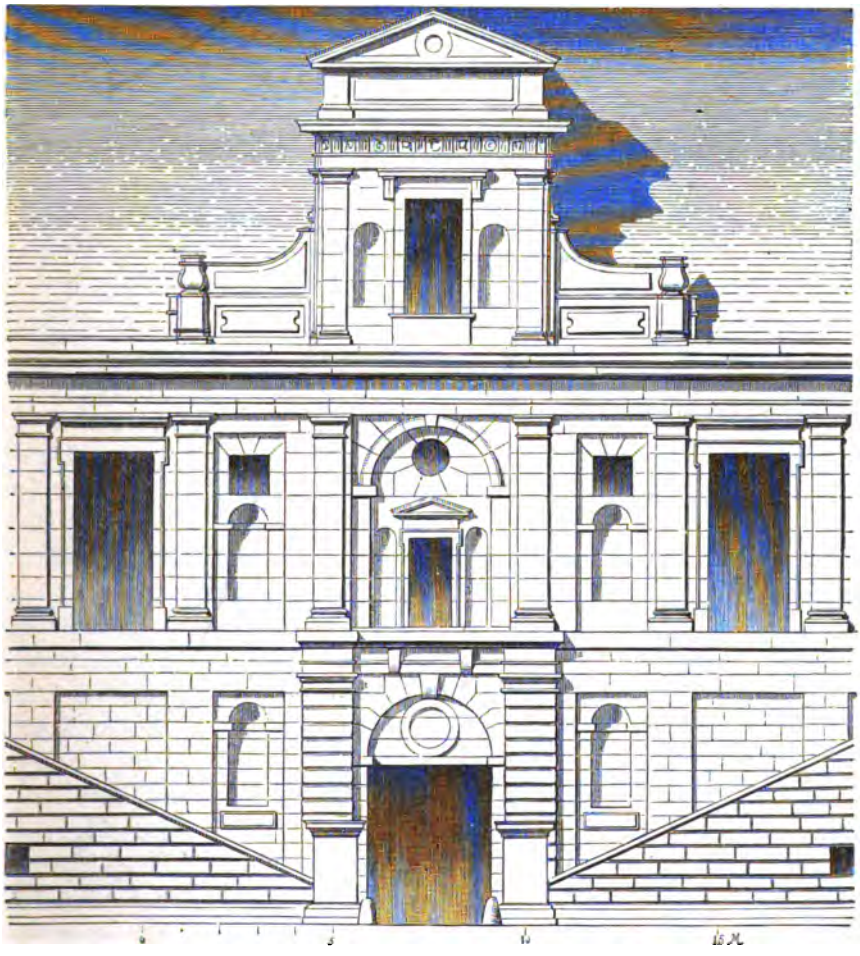


Fig. 39. Fontainebleau. Theaterfaçade. (Pfnor.)

Schnitzwerk und glänzenden Schmuck von Farben und Vergoldung verband. (Fig. 40.) Aber dieſe Dekoration artete bald zu einem Schwulſt und einer Ueberladung aus, von welcher die Galerie Franz' I ein auffallendes Beiſpiel bietet. In dieſem Gewirr von Einzelheiten, die einander zu überſchreien ſuchen, dieſen Bildern, die nicht bloſs von reichgeſchnitzten Rahmen, ſondern

Digitized by Google

auch von Fruchtſchnüren, von wunderlichem Cartouchenwerk mit ſpielenden Genien, athletiſchen Männergeſtalten und üppigen Frauen, von Hermen und Karyatiden, Panisken, Engelköpfen, Masken, kurz allen Ausgeburten der antiken und chriſtlichen Mythologie umſpielt werden, verliert das Auge jeden Halt und irrt rathlos, ohne einen Ruhepunkt zu finden, vom einen zum andern. Nur die holzgeſchnitzten Plafonds zeichnen ſich durch gute Eintheilung und edlen Stil der Ornamente vortheilhaft aus. Gewiſs iſt nie ein Palaſt mit gröſserem Aufwand von künſtleriſchen Mitteln errichtet worden, und die Geſammterſcheinung dieſer ausgedehnten, aber ziemlich niedrigen und ſchmalen Galerieen, die unter Louis Philipp und dem neuen Kaiſerreich mit allem Aufwand wieder hergeſtellt ſind, iſt von unvergleichlichem Effekt; wenn aber Franz I die beſten Kräfte ſeiner Zeit heranzuziehen ſuchte, ſo war es nur ſein Unglück, nicht ſeine Schuld, daſs dieſe bereits den vollen Verfall der italieniſchen Kunſt mit ſich brachten.

Man hat viel darüber geſtritten, ob die von dieſem König errichteten Theile des Schloſſes von franzöſiſchen oder italieniſchen Architekten herrühren. Das ausführliche Decret vom 28. April 1528, in welchem der König die neu zu errichtenden Bauten anordnet, nennt keinen Künſtlernamen; doch wiſſen wir, daſs in demſelben Jahre *Serlio* berufen wurde, und ihm hat man daher ohne Weiteres die Bauten des ovalen Hofes zuſchreiben wollen. Allein die dort angewandten Kunſtformen, beſonders die Säulen der Arkaden zeigen ſoviel Originalität in der Behandlung, daſs wir ſie nur als Erfindung franzöſiſcher Künſtler anſehen können. Die gleichzeitigen Italiener hätten die ſchulmäſsig feſtgeſtellten antiken Ordnungen verwendet. Ebenſo ſind in der Bildung der Geſimſe und anderer Bauglieder zwar die antiken Formen im Einzelnen mit Verſtändniſs gehandhabt, aber in ſo willkürlicher Weiſe zuſammengeſetzt, namentlich die Pilaſter ſo ſyſtemlos angeordnet, daſs man einen Architekten erkennt, der zwar die neue Bauweiſe ſtudirt hat, aber nicht zum vollen Verſtändniſs durchgedrungen iſt. Die überſtrömende Friſche und Phantaſiefülle der Frührenaiſſance ſteht ihm nicht mehr zu Gebote; und zu der ſtreng klaſſiciſtiſchen Behandlung, welche in Italien durchgedrungen war, reicht ſeine architektoniſche Bildung nicht aus. Gegen Serlio's Urheberſchaft ſpricht ohnedieſs der Umſtand, daſs man in ſeinem bekannten Werk keine Andeutung dieſer Art findet, daſs er vielmehr den ohne ſein Zuthun erbauten Ballſaal, für welchen er einen eigenen Entwurf beibringt, einer ſcharfen Kritik unterwirft. Wahrſcheinlich dagegen darf man ihn als den Erbauer der Façaden des Fontainenhofes betrachten, da dort jene mehr ſchulmäſsige, einfach ſtrenge Architektur herrſcht, welche um jene Zeit mit ihrem würdevollen, aber etwas trocknen Ernſt durch ihn und die anderen italieniſchen Theoretiker zum Geſetz erhoben wurde. Er kommt als »paintre et architecteur du Roy« mit anſehnlichen

Digitized by Google

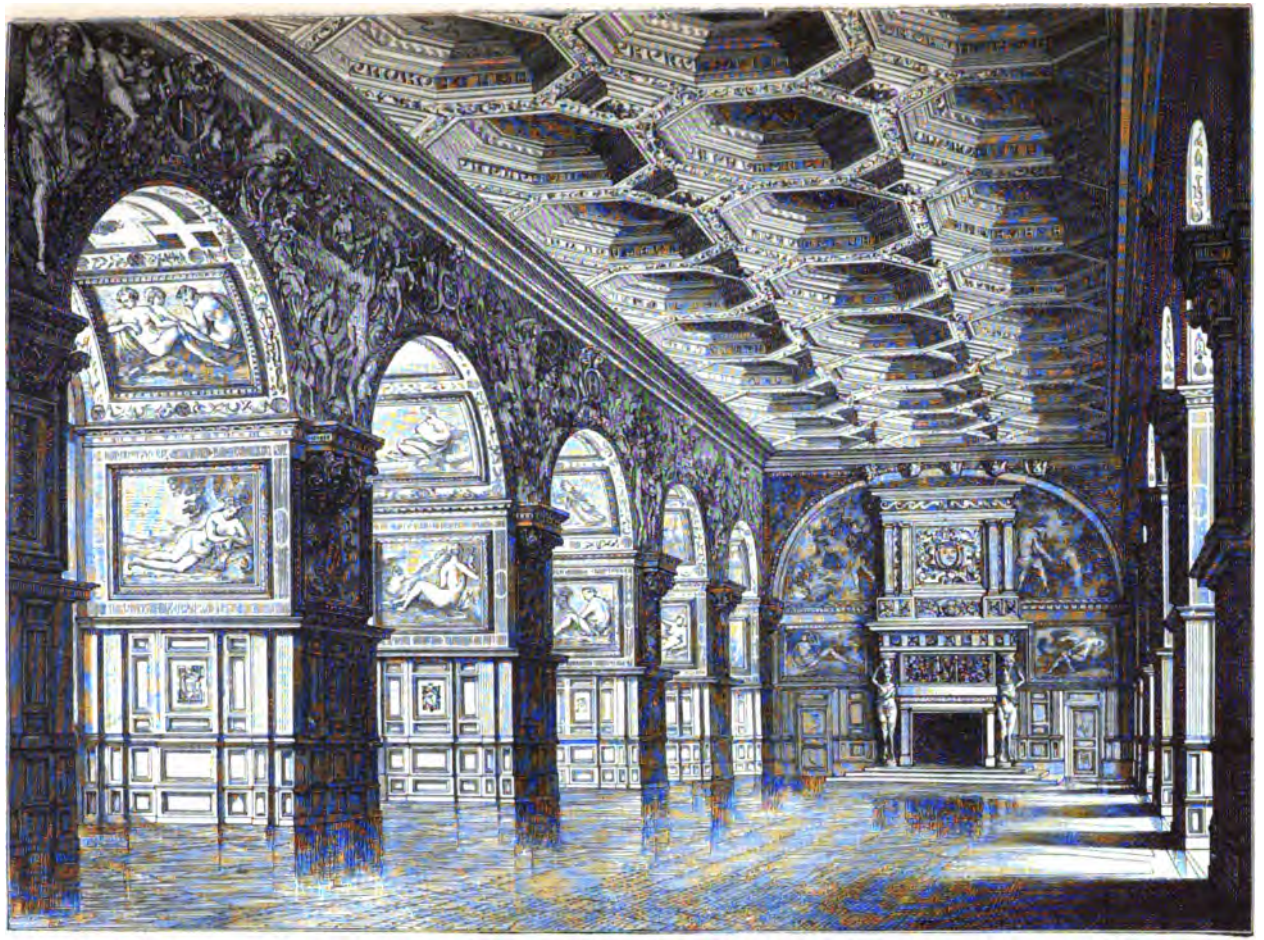


Fig. 40. Ballsaal zu Fontainebleau. (Sadoux.)

Digitized by Google

Summen bis zum Jahre 1550 in den Rechnungen von Fontainebleau vor, wo er bis an ſein Lebensende (1568) thätig blieb.

Diejenigen Künſtler aber, welche den weſentlichſten Theil der Ausſtattung, die Dekoration des Innern, namentlich der Galerieen leiteten, waren zuerſt der Florentiner *Roſſo* (»maître Roux«), der um 1530 berufen wurde und bis zu ſeinem Tode 1541 die Malereien und Stuckaturen, beſonders der Galerie Franz' I ausführte.[1]) Aber ſchon 1531 wurde auch Primaticcio[2]) berufen, der indeſs mit Roſſo ſich ſo heftig verfeindete, daſs der König ihn mit Aufträgen nach Italien ſchicken muſste. Eine Zeit lang freilich ſehen wir beide, jeden für ſich geſondert, mit zahlreichen Gehülfen neben einander beſchäftigt. Nach dem Tode Roſſo's erhielt jedoch Primaticcio die ausſchlieſsliche Leitung der Arbeiten, die er gleich damit begann, daſs er eine Anzahl der Werke ſeines Vorgängers zerſtören lieſs. Noch unter den beiden Nachfolgern Franz' I blieb er in Thätigkeit bis zu ſeinem Tode im Jahre 1570. Ihn unterſtützte namentlich *Niccolò dell' Abbate*,[3]) der die ſpäter zerſtörte Galerie des Ulyſſes und den Ballſaal ausmalte. Zunächſt waren es überhaupt italieniſche Künſtler, welche bei dieſen Arbeiten mitwirkten. Neben ihnen und einigen flandriſchen Meiſtern finden wir aber in den Rechnungen eine anſehnliche Zahl einheimiſcher Künſtler, die als Maler, Stuckatoren und Bildhauer bezeichnet werden. Dieſs iſt die »Schule von Fontainebleau«, von welcher dann der italieniſche Geſchmack in Frankreich zur ausſchlieſslichen Herrſchaft erhoben wurde.

Leider brachten dieſe Italiener den Manierismus mit all' ſeinen Ausſchweifungen mit herüber, welchem ſeit Rafaels Tode die meiſten Schulen Italiens unaufhaltſam ſich hingaben, und hier im fremden Lande, wo ihre Schöpfungen als höchſte Offenbarungen bewundert wurden, fielen ſie einer um ſo gröſseren Verwilderung anheim, als kein maaſshaltender Einfluſs ihnen zügelnd zur Seite ſtand. Gefällt ſich Roſſo in Nachahmungen Michelangelo's, in bravourmäſsigen Verkürzungen und übertriebenen Stellungen und Bewegungen, ſo wird Primaticcio noch widerwärtiger durch die affektirte Grazie ſeiner überſchlanken Geſtalten, in denen die Franzoſen noch immer gern »griechiſche Anmuth« ſehen.[4]) Angeſichts dieſer mit ſo hoher fürſtlicher Liberalität und ſo bedeutenden Mitteln in's Leben gerufenen Werke voll Unnatur und Uebertreibung kann man ſich des Gedankens kaum erwehren, wie viel günſtigere Reſultate die Kunſtliebe des Königs gehabt haben müſste, wenn Andrea del Sarto, anſtatt das Vertrauen des Monarchen durch ſeinen Leichtſinn zu täuſchen, die Leitung dieſer groſsen Arbeiten erhalten hätte.

---

[1]) Vaſari, V. del Roſſo, T. IX, p. 77 ff. — [2]) Vaſari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 3 ff. — [3]) Vaſari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 5 fg. — [4]) So Champollion-Figeac im Text zum Pfnor'ſchen Werke: »Les raccourcis nombreux du Roſſo dans ſes figures ne feront jamais oublier l'élégance toute Grecque de ſon contemporain.« Tom. II, p. 2.

Digitized by Google

§ 25.

Die Bau-Urkunden von Fontainebleau.

Für die Baugeſchichte von Fontainebleau [1]) iſt eine Reihe von Dokumenten von Bedeutung, welche veröffentlicht zu haben das Verdienſt des Grafen De Laborde iſt.[2]) Wir finden einen Erlaſs des Königs vom 28. Juli 1528, in welchem Franz I die Abſicht ausſpricht, in Fontainebleau und dem Walde von Boulogne mehrere Gebäude ausführen zu laſſen.[3]) Ein anderer königlicher Willensakt vom 1. Auguſt desſelben Jahres, gleich dem vorigen aus Fontainebleau datirt, wiederholt den Inhalt des erſten und dehnt ihn auf »deux autres lieux de Livry« aus.[4]) Am wichtigſten aber iſt das umfangreichſte und zugleich früheſte dieſer Aktenſtücke, welches am 28. April 1528 erlaſſen wurde.[5]) Es enthält die genaueſten Anweiſungen über Gröſse, Form und Ausführung des neuen Baues und geht in der Sorgfalt für die Feſtſetzung der einzelnen Punkte ſo ſehr in's Detail, daſs nicht bloſs das Maaſs der einzelnen Räume und die Art der zu verwendenden Materialien, wie ſich von ſelbſt verſteht, genau feſtgeſetzt wird, ſondern daſs ſogar die Dicke der Mauern und der Grad ihres Abnehmens in den oberen Geſchoſſen, die Form der einzelnen architektoniſchen Glieder, ja ſelbſt die Anlage der Aborte mit ihren Sitzen und Zuglöchern[6]) vorgeſchrieben wird. Man erkennt mit ſteigendem Intereſſe aus den detaillirten Angaben, wie der Bau dem König eine beſonders am Herzen liegende Sache war, und kann aus der Aufzählung der einzelnen Theile die Entſtehung und den Fortgang der Arbeit Schritt für Schritt verfolgen. Bisweilen wird in allgemeinen Ausdrücken geſagt, daſs dieſer oder jener in Rede ſtehende Theil »auf's Beſte« oder »nach dem beſten Ermeſſen des Meiſters« oder »wie ſich's gehört« ausgeführt werden ſolle. In der Regel aber werden die Wünſche des Bauherrn umſtändlich und genau präciſirt. So wird z. B. von den äuſseren Pfeilern geſagt, ſie ſollen ſein »garnies de chapiteaux de façon honneſte«.[7]) Von den Wandpfeilern (»piedroicts«) heiſst es: »lesquels ſeront garnis de contrepilliers portans baſſe et chapiteau, arquitrave, frize, corniche et frontepie, ainſi qu'il appartient«.[8])

Der Bau beginnt (Fig. 41) an der Südſeite des ovalen Hofes A mit Abbruch des alten Portals, ſtatt deſſen ein neues (die jetzige »porte doreé«) in einem viereckigen Pavillon B, deſſen Maaſse genau angegeben werden, zu errichten iſt. Die Anzahl der verlangten Zimmer, die Mauerſtärke wird feſtgeſetzt, die Höhe der Räume dagegen und die Weite der Portalhalle

[1]) Das luxuriöſe Werk von Pfnor leiſtet für die Geſchichte des Baues nicht Erſchöpfendes. Wir verſuchen dieſs ſchwierige Kapitel ſo weit zu löſen, als die uns zu Gebote ſtehenden Hülfsmittel reichen. — [2]) La renaiſſance des arts à la cour de France. Tom. I, pag. 337 ff. — [3]) Ebenda p. 337. — [4]) Ebenda p. 338. — [5]) Ebenda p. 342—370. — [6]) Ebenda p. 361. — [7]) Ebenda p. 344. — [8]) Ebenda p. 346.

Digitized by Google

dem Ermeſſen des Architekten frei gegeben: »que ſera adoiſé pour le mieulx.« Auch die beiden kleineren Pavillons, welche den gröſseren einſchlieſsen, werden ſammt den Dachfenſtern genau bezeichnet. Die Anſicht, welche Du Cerceau von dieſer Seite giebt, ſtimmt pünktlich mit der Beſchreibung überein. Nur die Vorhalle von vier Säulen, die in drei Geſchoſsen, in den beiden erſten mit gradem Gebälk, in dem oberſten mit korbhenkelförmigem Bogen, ſich vor dem Pavillon erheben ſollte,[1]) iſt nicht zur Ausführung gekommen. Nach der Hofſeite ſoll ſodann eine Wendeltreppe, rund, zehn Fuſs im Durchmeſſer, in der Ecke zwiſchen dem Pavillon und dem öſtlich anzubauenden Theile aufgeführt werden. Auch das Portal zu dieſer Treppe wird genau vorgeſchrieben; es iſt das noch vorhandene in Fig. 38 abgebildete. Neben der groſsen Stiege ſoll eine kleinere für die Retraiten angelegt werden. Beide ſieht man auf unſrem Grundriſs. Sodann ſind die ſchadhaften Theile der alten Mauern abzubrechen und neu aufzuführen. Zwiſchen dem Portalpavillon und dem Donjon C des alten Schloſſes (»la groſſe vielle tour«) ſollen zwei »corps d'hoſtel« erbaut werden mit zwei Kammern, Garderoben und einem Saal in jedem Geſchoſs. Sodann ſind neu aufzuführen die drei Corps d'hôtel D, E, F jenſeits des alten Thurmes, die zur Wohnung der königlichen Kinder beſtimmt ſind, mit Sälen, Zimmern und Garderoben in drei Geſchoſſen.[2]) Die Umfaſſungsmauern ſeien beizubehalten, aber auszubeſſern. Am Ende dieſer Wohnung ſei ein Pavillon H zu errichten, wie der erſte beim Portal und wie der alte Thurm, ungefähr 24 Fuſs im Quadrat. Auſserdem werden noch vier Wendeltreppen im Hofe verlangt,[3]) die indeſs nicht alle ausgeführt ſein können, oder bald darauf durch Neubauten zum Theil verdrängt worden ſind, da Du Cerceau nicht ſo viel Treppenanlagen aufweiſt.

Weiter ſoll beim alten Thurm ein Halbrund aus Kragſteinen ausgebaut werden (vgl. den Grundriſs) und eine Wendeltreppe, die nach auſsen zum Garten herunter führt. Wir erfahren, daſs in dieſem Theile die Wohnzimmer der Königin lagen. Auch aus den Zimmern des Königs ſoll eine Rampentreppe in den Garten führen. Sodann wird eine Terraſſe auf vier Säulen mit Bögen verlangt, um den Eingang in den Saal der Garden und die Wohnung der Prinzen zu maskiren. Dies iſt ohne Frage jene ſtattliche Vorhalle H in zwei Geſchoſsen, von der wir einen Theil in Figur 37 gegeben haben.

Der intereſſanteſte Theil der Anlage iſt jedoch die als »grant corps d'hoſtel« bezeichnete Partie, welche einen groſsen Saal, unten für die Wachen, oben für Bälle enthalten ſoll. Die für ihn beſtimmte Gröſse, 84 Fuſs zu 40 Fuſs, ſtimmt wirklich mit den Dimenſionen des jetzt als

[1]) De Laborde p. 346. — [2]) Ebend. p. 350. — [3]) Ebend. p. 355.

Digitized by Google

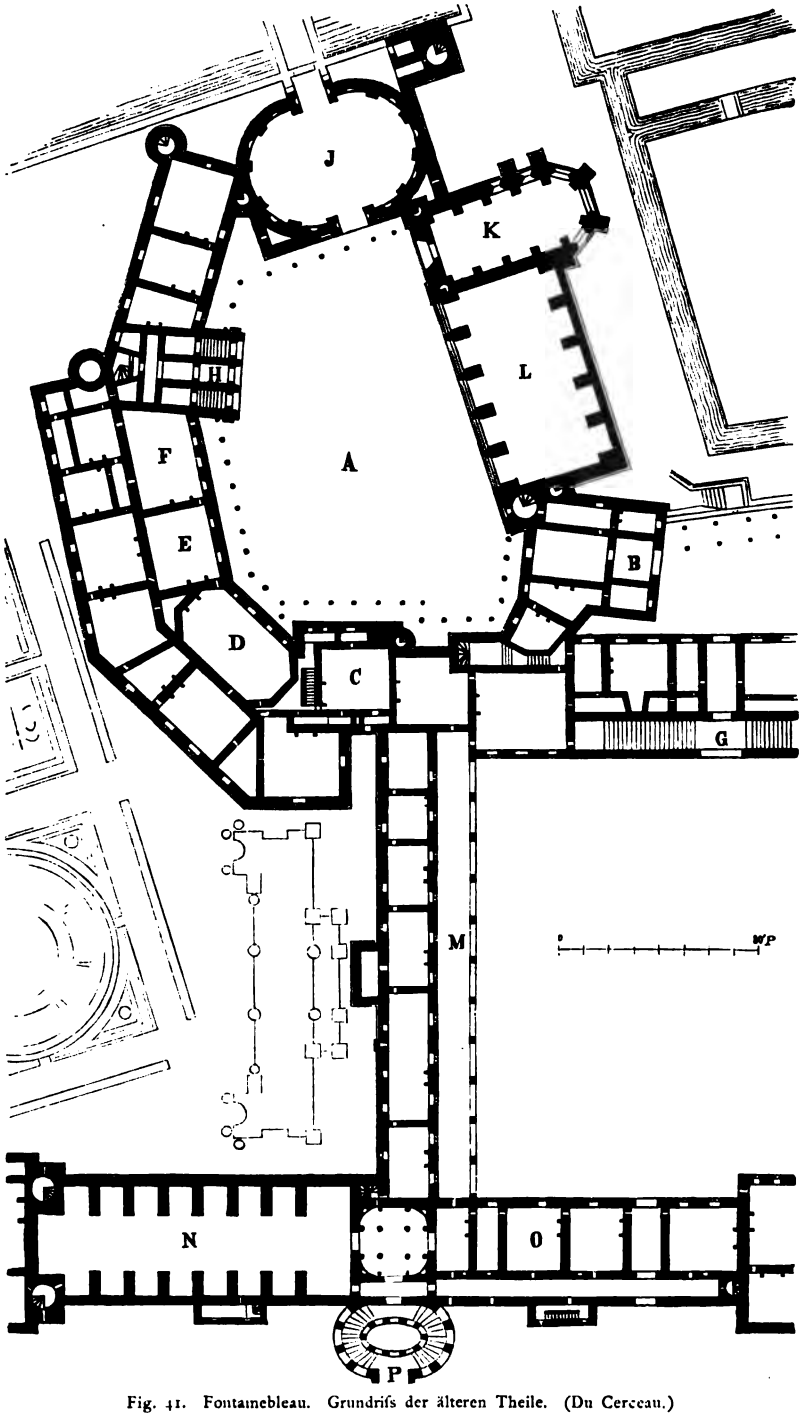


Fig. 41. Fontainebleau. Grundrifs der älteren Theile. (Du Cerceau.)

Digitized by Google

»Galerie Heinrichs II« bekannten Saales L überein (vgl. Fig. 38). Von dieſem Saal ſoll eine Wendeltreppe nach dem Garten herabführen, und neben ihm ſoll 36 Fuſs breit Raum gelaſſen werden für Anlage einer Kapelle K. Wenn nun zwiſchen dieſem Kapellenplatz und dem Portalpavillon ein »corps d'hoſtel« mit vier Dienſtzimmern, zwei Küchen und einem Ankleideraum für die Sacriſtei verlangt wird, ſo können wir das nur ſo verſtehen, daſs urſprünglich für den Saal und die Kapelle eine andere Dispoſition beabſichtigt geweſen ſei, als der Grundriſs ſie jetzt zeigt. Jedenfalls wurde die Kapelle St. Saturnin ſpäter in Angriff genommen, denn der bei Pfnor[1]) abgebildete Schluſsſtein ihres Chorgewölbes meldet in gleichzeitiger Inſchrift, daſs die Kapelle 1545 unter Franz I vollendet worden ſei.

Ueber den Ballſaal ſpricht ſich Serlio[2]) ausführlich und zwar in miſsbilligender Weiſe aus. Er ſagt, im zweiten Hofe des Palaſtes, auf welchen die königlichen Zimmer gingen, ſei eine Loggia angeordnet worden, die einerſeits auf den Hof, andrerſeits auf einen groſsen Garten blicke. Auf der einen Seite derſelben ſeien die fürſtlichen Wohnräume, nach der andern eine Kapelle. »Dieſe Loggia«, fährt er fort, »iſt ſo angeordnet, daſs ſie fünf Arkaden hat, von zwölf Fuſs Weite, und die Pfeiler von ſechs Fuſs Stärke; aber ich wüſste nicht zu ſagen, welcher Ordnung dieſe Architektur angehöre«.[3]) Er erzählt ferner, man habe bei 30 Fuſs Breite des Gemaches und 16 Fuſs Höhe den Raum wölben wollen, und ſchon ſei mit den Kragſteinen begonnen geweſen, als ein Mann von Einfluſs und von mehr Urtheil als der Maurer[4]) dazu gekommen ſei, der befohlen habe, die Kragſteine zu entfernen und eine hölzerne Decke anzuordnen. »Aber ich,« ſetzt er hinzu, »der dort damals fortwährend anweſend war, im Sold des hochherzigen Königs Franz, habe, obwohl man mich nicht im Mindeſten um Rath gefragt, einen Entwurf gemacht, wie ich die Loggia ausgeführt hätte.« Und nun fügt er ſeinen Plan in Grundriſs, Aufriſs und Durchſchnitt bei, und ein Blick auf dieſe ſtreng und edel durchgebildeten doriſchen Pfeilerhallen mit groſsen Bogenfenſtern beweiſt ſofort den groſsen Unterſchied zwiſchen der Behandlung eines italieniſchen Architekten und der in Fontainebleau damals zur Ausführung gekommenen Werke. Es iſt damit, wie ſchon bemerkt wurde, wohl unwiderleglich dargethan, daſs nur ein franzöſiſcher Baumeiſter, und zwar ein ſolcher, der die antiken Formen nur oberflächlich ſich zu eigen gemacht hatte, ohne ihre ſyſtematiſche Anwendung, wie

[1]) Monogr. du chât. de Fontainebleau. T. I, p. 5. — [2]) Architettura, lib. VII, cap. 40. — [3]) »Ma non ſaprei già dire di che ordine ſia fatta queſta architettura.« ibid. — [4]) »Sopragiungendo un huomo d'autorità, di più giudicio del muratore, che haueua ordinato tal coſa.« ibid. Daſs dies kein anderer als Philibert de l'Orme geweſen ſei, wie zuerſt Caſtellan (Fontainebleau 1840) vermuthet, iſt durch L. Charvet (Sebaſtien Serlio p. 24) feſtgeſtellt worden.

Digitized by Google

dieſelbe ſeit 1500 in Italien allgemein geworden war, zu kennen, die in Rede ſtehenden Bauten entworfen haben kann. Wer die Entwürfe gemacht hat, erfahren wir immer noch nicht; als ausführenden Meiſter lernen wir *Gilles le Breton*, »maçon, tailleur de pierre, demeurant à Paris« kennen.[1]) Er braucht freilich darum nicht der Urheber des Planes geweſen zu ſein. Seit dem 1. Auguſt 1527 iſt dieſer Gilles ſchon in der alten Abtei der Mathuriner, die Franz gekauft hatte, um ſie in ſeinen Bau hineinzuziehen, ſowie an den Dienſtwohnungen des äuſseren Hofes (»baſſe court«) und der Conciergerie beſchäftigt.[2]) Noch am 18. Februar 1534 erhält er Summen für Bauausführungen in denſelben Theilen. Mit ihm ausſchlieſslich wird auf Grund des ausführlichen Bauprogrammes von 1528 unterhandelt. Wir haben nur noch hinzuzufügen, daſs auch die groſse Galerie Franz' I, M, in dieſem Programm erwähnt iſt.[3]) Für ſie wird eine Länge von 192 Fuſs bei 18 Fuſs Breite verlangt. Sie iſt beſtimmt, vom Saal des alten Thurmes zur Abtei zu führen und ſoll an ihrem Ende eine Kapelle erhalten. Dies iſt ohne Zweifel die Chapelle St. Trinité, N. In den Jahren 1537 bis 1540 arbeitet Gilles Breton am »corps d'hoſtel et pavillon«, ſodann »entre la baſſe court et le cloiſtre de l'Abbaye.« Serlio kommt als »paintre et architecteur du Roy« zuerſt am 27. Dezember 1541 vor und erhält 400 Livres Jahresbeſoldung.[4])

Die übrigen Notizen in den reichhaltigen Auszügen der Baurechnungen betreffen gröſstentheils die innere Ausſchmückung, deren Pracht wie geſagt damals in Europa ihres Gleichen ſuchte. Das Meiſte bezieht ſich auf die Decorationen der groſsen Galerieen und Säle, ſowie der Zimmer des Königs und der Königin. Um nur einige der wichtigſten Daten hervorzuheben, ſo werden ſeit 1533 »termes et ouvrages de stucq« erwähnt. Bartolommeo da Miniato iſt 1534 mit Stuckarbeiten beſchäftigt, ebenſo ſeit 1533 Primaticcio und Nicolas Bellin, »dit Modesne«, die im Zimmer des alten Thurmes arbeiten.[5]) Ueberhaupt handelt es ſich dabei hauptſächlich um die Gemächer des Königs und der Königin, ſowie die porte dorée. Um dieſelbe Zeit arbeitet Roſſo in der Galerie Franz' I. Zugleich iſt man mit der Meublirung des Schloſſes beſchäftigt und Girolamo della Robbia macht in Email ein Medaillon mit Fruchtſchnüren für das Portal des Schloſſes.[6]) Neben all der Pracht fehlte es aber auch nicht an dem damals noch immer unerläſslichen Schmuck von Glasgemälden. Schon am 17. Auguſt 1527 war ein Vertrag mit Jean Chaſtellan, vitrier, gemacht worden, alle Fenſtergläſer für das Schloſs zu liefern, ſowohl weiſses wie »des escuſſons, armoiries, deviſes et autres verrières peintes«. Für jedes Wappen und jede Deviſe

[1]) De Laborde, p. 370. — [2]) Ebend. p. 371. — [3]) Ebend. p. 370. — [4]) Ebend. p. 204. — [5]) Ebend. p. 388. — [6]) Ebend. p. 395.

Digitized by Google

erhielt er 40 Fr., für jede kleinere oder gröſsere figürliche Darſtellung, »hiſtoires et autres enrichiſſements« in Kapellen und Kirchen daſelbſt 20 Fr.[1]) Zu der glänzenden Ausſtattung gehören dann auch koſtbare Teppiche und Ledertapeten, darunter »peaux de cuire de Levant«.

Endlich ſind noch zu erwähnen die zahlreichen Werke ſelbſtändiger Plaſtik und Malerei, die zur Ausſchmückung herangezogen wurden. Franz I lieſs nicht bloſs die antiken Marmorſachen und die trefflichen Gemälde der erſten italieniſchen Meiſter, die er erworben hatte, in den Galerieen von Fontainebleau aufſtellen, ſondern er gab auch den Auftrag, von andern antiken Meiſterwerken, deren Modelle Primaticcio hatte beſorgen müſſen, Abgüſſe in Bronze herzuſtellen. So iſt mehrmals vom Guſſe des Laokoon die Rede, der dabei in den Rechnungen ſich gefallen laſſen muſs, bald als »Lacon«, bald als »Vulcan«, einmal gar als »Cléon« aufzutreten.[2]) Ebenſo wird die Figur des Tiber in Bronze ausgeführt, und Benvenuto Cellini gieſst ſeine elegante Nymphe für das Bogenfeld des Portales. Auſserdem machte Primaticcio ein Modell zu einer weiblichen Figur in Bronze, die ebenfalls für ein Portal beſtimmt war. Aber auch ein kupferner Vulcan kommt vor, der an der groſsen Schloſsuhr die Stunde zu ſchlagen hat. Daſs Benvenuto beiläufig einen neuen Entwurf zum Hauptportal und das Modell zu einem koloſſalen Brunnen für den Schloſshof machte, wiſſen wir aus ſeinem Leben. Endlich möge noch der Oelgemälde für die Schrankthüren im Kabinet des Königs gedacht werden, mit welchen Bagnacavallo beauftragt wurde, ſowie der Aquarellſkizzen zu zwölf Apoſteln, die als Vorlagen für den Emailleur von Limoges dienen ſollten.[3]) Der auſserordentliche Reichthum und die Vielſeitigkeit der Arbeiten, ſowie die groſse Anzahl von fremden und einheimiſchen Künſtlern aller Art, die ſich dabei mehrere Decennien hindurch zuſammenfinden, geben ein erſtaunliches Bild von einer Thätigkeit, wie ſie damals ſo umfangreich und planvoll ineinander greifend ſelbſt in Italien kaum mehr angetroffen wird. Nur ſchade, daſs der Charakter dieſer Kunſt ſchon weſentlich der des Manierismus iſt.

§ 26.

Das Schloss S. Germain-en-Laye.

Wieder von einer andern Seite lernen wir die Architektur Franz' I in einem Schloſſe kennen, welches der König gleichzeitig neben ſo vielen in Ausführung begriffenen Werken in Angriff nahm. Es iſt das Schloſs von S. Germain-en-Laye,[4]) wenige Meilen von Paris in einer

[1]) De Laborde, p. 280. 377. — [2]) Ebend. p. 416. 417. 426. — [3]) Ebend. p. 431. — [4]) Neben Du Cerceau, T. I, besonders zu vergl. die vollſtändige Aufnahme in Sauvageot, T. II. Sodann Paluſtre II, 37.

Digitized by Google

prächtig dominirenden Lage ſich hoch über den Ufern der Seine erhebend. Schon in den früheſten Zeiten des Mittelalters war es wegen ſeiner Lage eine wichtige Feſtung, welche den Lauf der Seine beherrſchte. Mehrere Könige reſidirten dort, und Ludwig der Heilige erbaute eine Schloſskapelle, welche noch jetzt vorhanden iſt. Später bemächtigten ſich die Engländer des Platzes, der von ihnen vor der Schlacht von Crecy eingeäſchert wurde. Karl V ſtellte das Schloſs wieder her, und noch jetzt ſieht man auf der äuſseren Ecke links einen viereckigen Thurm, der aus ſeiner Zeit datirt. Später gerieth das Schloſs etwas in Verfall, bis Franz I, der im Jahre 1514 dort ſeine Vermählung mit der Königin Claude gefeiert hatte, es einem umfaſſenden Neubau unterwarf.[1]) Er behielt jedoch die alten Fundamente, die Kapelle des 13. Jahrhunderts (Fig. 42 bei C) und den Eckthurm der vorderen Seite bei, und gab dem Schloſs im Weſentlichen die Geſtalt, welche es noch jetzt zeigt, mit Ausnahme der Thürme, die durch Ludwig XIV in Pavillons umgewandelt wurden. Als Architekten lernen wir den älteren *Pierre Chambiges* kennen, der als Baumeiſter der Stadt Paris bezeichnet wird; nach ihm trat *Guillaume Guillain* ein, der auch in dem ſtädtiſchen Amt ſein Nachfolger war und mit dem Mauermeiſter *Jehan Langlois* ſich verpflichten muſste, nach den Plänen des erſten Meiſters zu verfahren.

Unter allen Schlöſſern dieſer Zeit iſt St. Germain (Fig. 42) dasjenige, welches am meiſten den Charakter des Maſſenhaften, Kriegeriſchen an ſich trägt, und ohne die groſsen Fenſter der beiden oberen Geſchoſſe würde es einen düſtern, feſtungsartigen Eindruck machen. Von Gräben, B, umgeben, erhebt es ſich als unregelmäſsiges Fünfeck, deſſen Seiten ſämmtlich in einem ſpitzen oder ſtumpfen Winkel aneinander ſtoſsen, um einen nach derſelben Form angelegten Hof D. Das Aeuſsere ſteigt zunächſt in zwei untergeordneten, mit kleinen Fenſtern durchbrochenen Geſchoſſen aus den umgebenden Gräben empor. Dieſe Theile gehören noch dem Mittelalter. Der Haupteingang liegt an der Weſtſeite und wurde durch eine Zugbrücke A vermittelt. Eine andre Brücke führte an der nordöſtlichen Ecke in die ausgedehnten Garten- und Parkanlagen. Vor dem Haupteingang dehnte ſich ein auf drei Seiten mit Wirthſchaftsgebäuden umgebener äuſserer Hof aus. An den äuſseren Ecken des weſtlichen Flügels ſind runde Treppenthürme angebracht. Drei andere Wendelſtiegen liegen im Hofe, zwei davon in den Ecken des Weſtflügels als Zugänge zu dem dort befindlichen groſsen Saal von 125 Fuſs Länge und 35 Fuſs Breite, eine dritte in der nord-

[1]) Der Bau wird erwähnt in der Urkunde vom 18. Juni 1532. De Laborde, p. 339: »avons voulu et ordonné autres baſtimens et édifices eſtre faits en nos chaſteaux de Saint Germain en Laye . . . . . et pour faire venir une fontaine en chacun de ces dits chaſteaux de Saint Germain, Villiers Cotterets.«

Digitized by Google

öſtlichen Ecke. Auſserdem ſind mehrere kleinere Wendelſtiegen in dem ſüdlichen Flügel angebracht, während ungefähr in der Mitte des Nordflügels eine bequeme Haupttreppe, E, mit gradem Lauf emporführt.

Der Bau iſt in vier Geſchoſſen durchgeführt, von denen die beiden unteren geringe Höhe haben, die beiden oberen aber als Hauptgeſchoſſe ſtattlicher angelegt ſind. Die unter Franz I errichteten Theile (Fig. 43)

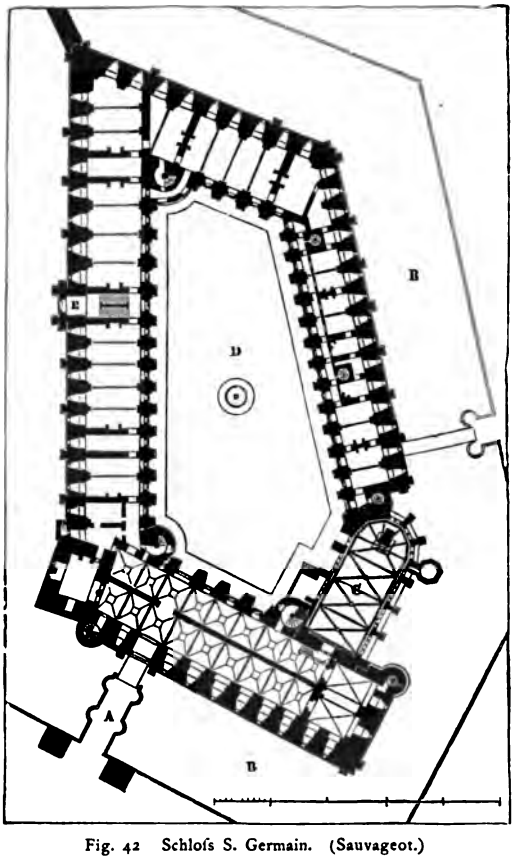


Fig. 42 Schloſs S. Germain. (Sauvageot.)

zeigen eine originelle Behandlung, in welcher das decorative Element vor dem ſtrengen Ernſt der Conſtruction auffallend zurücktritt. Kräftige Strebepfeiler erheben ſich bis zum Dach, wo ſie mit vaſengekrönten Poſtamenten, die durch eine offne Baluſtrade verbunden werden, ſchlieſsen. In dem zweiten und dem vierten Geſchoſs ſind dieſe Streben durch Rundbögen verbunden, ſo daſs zwei gewaltige tiefe Mauerniſchen entſtehen, innerhalb deren die beiden Fenſterreihen der entſprechenden Stockwerke angeordnet

Digitized by Google

ſind. Die Fenſter zeigen ſämmtlich den Rundbogen, ſind bisweilen zu zweien gekuppelt und haben einen Rahmen von doriſchen Pilaſtern, zu welchem in dem Hauptgeſchoſs noch ein einfacher antiker Giebel kommt.

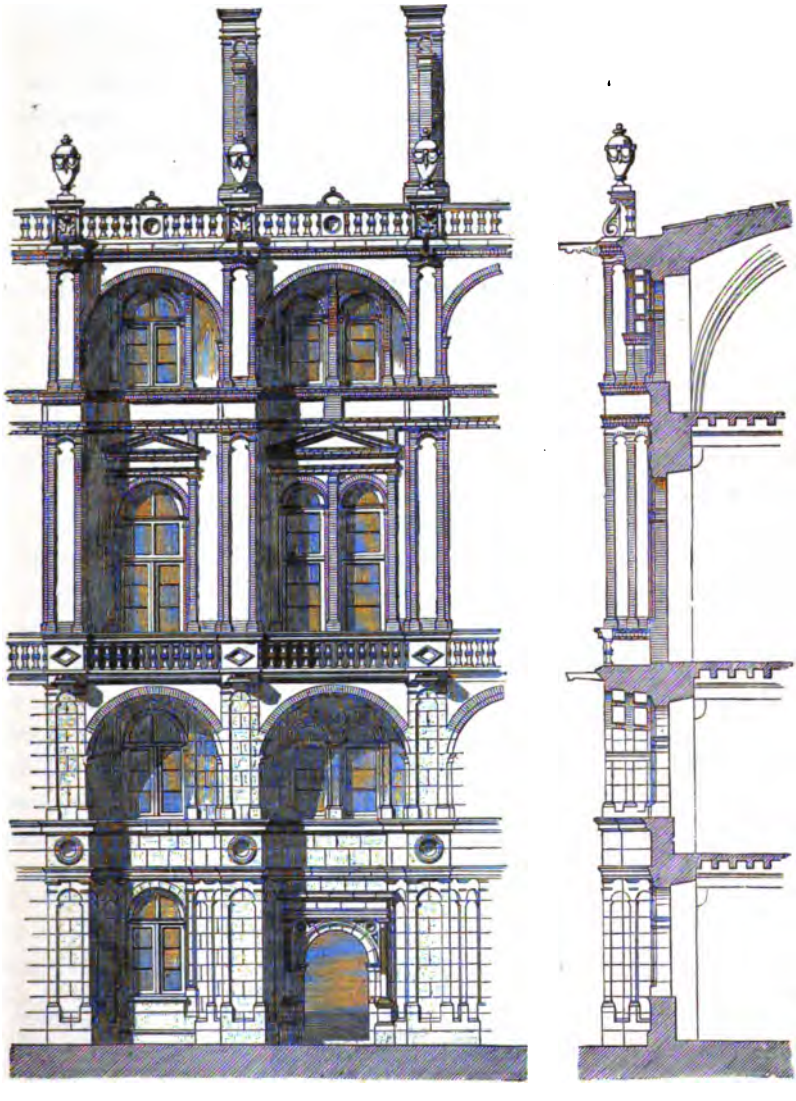


Fig. 43. Aus dem Hofe des Schloſſes von S. Germain. (Sauvageot.)

Das Hauptgeſchoſs iſt auſserdem mit einer durchbrochenen Baluſtrade, die ſich vor den Fenſtern als Brüſtung hinzieht, verſehen. Dieſelbe ſtrenge Pilaſter-Architektur iſt auch zur Gliederung der Treppenthürme verwendet,

Digitized by Google

und noch einfacher ſind die mit kleinen Bögen verbundenen Pilaſter, welche die Flächen der Strebepfeiler gliedern. Der Ernſt dieſer Architektur wird dadurch noch erhöht, daſs die Hauptglieder aus Quadern, die Bogenfüllungen und ſelbſt die Strebepfeiler in den oberen Geſchoſſen aus Ziegeln aufgeführt ſind.

So ſehr dieſer Bau durch ſeine faſt düſtere Strenge ſich von der feſtlichen Heiterkeit, dem dekorativen Reiz der übrigen Schlöſſer dieſer Zeit unterſcheidet, ſo hohe Bedeutung hat er gleichwohl in constructiver Hinſicht. Er wendet in nachdrücklicher Weiſe den Gewölbebau an, der in den untern Geſchoſſen, in dem groſsen Saal, den Treppenhäuſern und den damit verbundenen Corridoren und Veſtibüls noch ganz in mittelalterlicher Weiſe mit ſtarken Rippen und eleganten Schluſsſteinen durchgeführt iſt; am originellſten aber in dem ganz gewölbten oberſten Stockwerk, deſſen Wölbung, wohl das früheſte Beiſpiel dieſer Art im Norden, unmittelbar die ſteinerne Decke des Gebäudes trägt. Man hat alſo ausnahmsweiſe auf jede Art von hölzernem Dach verzichtet, und durch reihenweis übereinandergelegte Steinplatten eine flach anſteigende Terraſſe gebildet, die auf beiden Seiten von Baluſtraden eingefaſst wird. Um ſo ſeltſamer wirken die zahlreichen, in ihrer Höhe freilich gemäſsigten Kamine, die über der Terraſſe aufragen. Da du Cerceau verſichert, der König habe ſich ſo ſehr des Baues angenommen, daſs er geradezu als Baumeiſter desſelben bezeichnet werden müſſe, ſo darf man ihm vielleicht dieſe den ſonſtigen Sitten ſeines Landes entgegenſtehende Anlage perſönlich zuſchreiben.

Oeſtlich von dem Schloſſe begann ſpäter Heinrich II die noch jetzt durch ihre herrliche Ausſicht über die Seine berühmte Terraſſe; auſserdem ein eigenthümliches Gebäude »en manière de theatre« wie du Cerceau ſagt, deſſen Plan ein an den Ecken abgeſtumpftes Quadrat mir vier Halbkreiſen an den einzelnen Seiten zeigt, das Ganze ein offner zu theatraliſchen Aufführungen oder Spielen beſtimmter Raum, der durch eine Anzahl von bedeckten Nebenräumen rechtwinklig abgeſchloſſen wird.

§ 27.

Das Schloss la Muette.

Auſser dieſen fünf groſsen Schlöſſern, welche in hervorragender Weiſe den Bauſinn Franz' I verkünden, führte der König eine Anzahl anderer meiſtens kleinerer Schlöſſer aus, die ebenfalls für die Kunſt und die Sitte der Zeit charakteriſtiſch ſind. Wir beſprechen nur die bedeutenderen unter ihnen und beginnen mit La Muette.[1]) Der König lieſs dies kleine Jagdſchloſs mitten im Walde von St. Germain, zwei Meilen von dieſem Schloſſe erbauen, und nannte es La Muette, wie Du Cerceau ſagt, »weil es ſtill, abgelegen

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, T. I. Vgl. Paluſtre II, 43.

Digitized by Google

und rings vom Walde umgeben iſt.« Als Architekt wird, wie bei St. Germain, der ältere *Pierre Chambiges*, genannt; der Contract datirt vom 22. März 1541. Es wurde alſo erbaut, um dem Könige mit einigen ſeiner intimen Gefährten eine ſtille Zuflucht und einen Punkt der Ruhe nach den Freuden der Jagd zu bieten. Das Gebäude iſt in kleinem Maaſsſtab nach einem ähnlichen Programm ausgeführt wie das Schloſs Madrid (Fig. 44). Ohne Hofanlage, bietet es einen faſt quadratiſchen Mittelbau, auf deſſen vier Ecken thurmartige Pavillons vorſpringen, während ſich vor der Mitte der Rückſeite eine Kapelle mit polygonem Abſchluſs, an der Vorderſeite ein Treppenhaus mit ähnlichem Polygonſchluſs ausbaut. Der Mittelbau, der Länge nach getheilt, enthält einerſeits einen Saal mit zwei Kaminen und

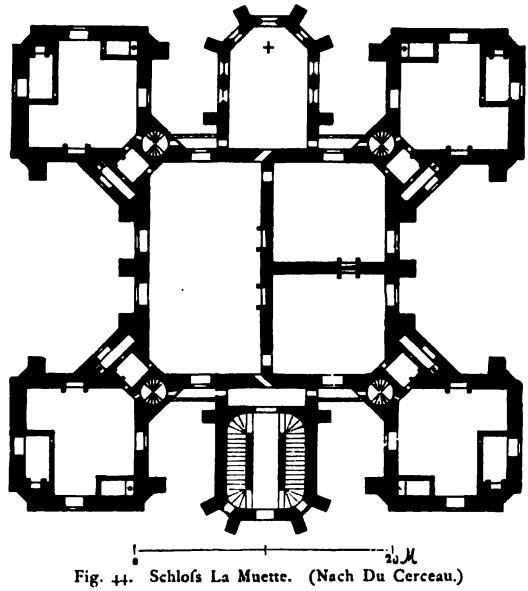


Fig. 44. Schloſs La Muette. (Nach Du Cerceau.)

zwei Fenſtern, andererſeits zwei geräumige, von einander getrennte, aber mit dem Saal verbundene Wohnzimmer; in den Eckpavillons liegt jedes Mal noch ein Wohnzimmer mit beſonderer Garderobe und Retraite.

Eine etwas genauere Analyſe des Plans wird zeigen, mit welcher Sorgfalt der Architekt, ähnlich wie im Schloſs Madrid, die gleichen Bedürfniſſe befriedigt hat. Ueber einem Souterrain, welches die Dienſträume und Küchen enthielt, erhob ſich das Gebäude in drei Hauptgeſchoſſen. Der Eingang, zu dem man mittelſt einer kleinen Brücke über den auch hier vorhandenen Graben gelangte, war im Treppenhauſe. Von hier gelangte man durch einen mäſsig breiten Gang in einen kleinen Vorraum und, mittelſt eines ſchrägen Eingangs, in den groſsen Saal. Der Saal hat directe Verbindung mit den beiden anſtoſsenden Wohnzimmern, mit der Kapelle

Digitized by Google

und mit den kleinen in den ſchrägen Mauermaſſen der äuſsern Ecken angebrachten Kabineten und Retraiten. Auſserdem ſteht er mit zwei balkonartigen Galerien in Verbindung. Letztere führen auf kleine Wendeltreppen, die wieder mit den Eckzimmern in Zuſammenhang ſtehen. Dieſe wiederholen ſich auch in den beiden andern Eckpavillons und ſind wie im Schloſs Madrid ſo angeordnet, daſs jedes ſeine eigne Garderobe, Kabinet und Stiege hat. Sämmtliche Zimmer und Garderoben ſind mit Kaminen verſehen und hinreichend beleuchtet. So ſind alſo die Wohnräume in ſelbſtſtändiger Verbindung mit den Treppen und Galerieen, mit dem Saal und ebenſo unter einander, können aber nach Bedürfniſs auch von einander getrennt werden. Nur das rechtwinklige Einſchneiden der Garderoben und Kabinete in den Raum der Eckzimmer wird man nicht als gelungene Löſung betrachten können. Die kleinen Galerieen mit ihren Wendeltreppen hatten um ſo mehr Bedeutung für die Communication, als der Mittelbau nur aus drei Geſchoſſen beſtand, während die Pavillons deren ſechs enthielten, die nun durch die Wendeltreppen unter einander und durch die Galerieen mit dem mittleren Saal in Verbindung ſtanden. Eine ähnliche Verbindung findet ſich auch am Mittelbau von Chambord, wo immer zwei kleine Etagen auf eine Hauptetage kommen. Aber auch durch die in doppelten Läufen emporführende Haupttreppe hingen die einzelnen Stockwerke des Hauptbaues wie der Pavillons mit einander zuſammen.

Was die Conſtruction und den äuſseren Aufbau betrifft, ſo zeigen dieſelben groſse Aehnlichkeit mit denen des Schloſſes St. Germain, und Du Cerceau ſagt daher mit Recht: »touchant l'edifice il eſt fait ſuyuant et tout ainſi que iceluy de St. Germain, a ſçavoir tous les ornements de bricque par le dehors.« Das Schloſs war nämlich in ſeiner Maſſe aus Backſteinen ausgeführt, mit ſtarken Mauern und kräftig vorſpringenden Strebepfeilern, die durch Bögen wie in St. Germain verbunden wurden. In der Tiefe dieſer Bogenumfaſſungen lagen die Fenſter, und auf den Bögen ruhten auch die Galerieen. Dieſe äuſserſt maſsige Conſtruction wurde dadurch bedingt, daſs wie zu St. Germain auch hier das obere Geſchoſs gewölbt war und ein flaches mit Steinplatten belegtes Terraſſendach trug, von wo man einen reizenden Blick rings über die Wälder genoſs. Später führte ſtatt deſſen Philibert de l'Orme ein halbrundes Dach auf, welches mit einer Plattform ſchloſs.

§ 28.

Das Schloss Chalvau.

Ganz dieſelbe einfach ſtrenge Architektur wie St. Germain und La Muette zeigt auch das erſt in unſerem Jahrhundert (1840) zerſtörte Schloſs Chalvau: Backſteinbau mit kräftig vorſpringenden Pfeilern, die

Digitized by Google

Fenſter in den Bogenöffnungen zwiſchen den Pfeilern vertieft, die Oeffnungen etwas monoton mit einem dürftigen Pilaſterſyſtem eingefaſst. Wie jene beiden Schlöſſer iſt es das Werk des älteren *Pierre Chambiges.*

Chalvau[1]) liegt zwiſchen Fontainebleau, Montereau und Nemours. Franz I ließs das Schloſs bauen, wie Du Cerceau ſagt, weil es in dem benachbarten Walde viele Hirſche gab. Später ſchenkte er es der Herzogin von Etampes. Aus ähnlichem Anlaſs hervorgegangen, wie La Muette, zeigt es verwandte Anlage (Fig. 45). Es beſteht aus einem rechtwinkligen Mittelbau ohne Hof, der auf den vier Ecken von Pavillons flankirt wird. Zu dem Eingang führt eine polygone Freitreppe, über welcher ſich auf

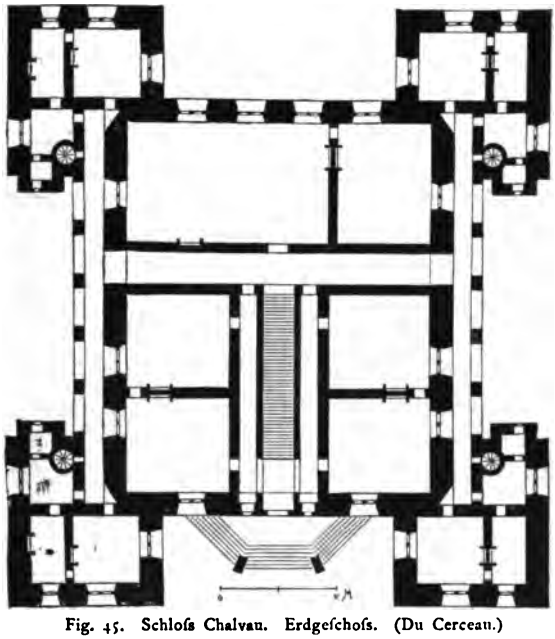


Fig. 45. Schloſs Chalvau. Erdgeſchoſs. (Du Cerceau.)

Pfeilern die Apſis der im oberen Geſchoſs liegenden Kapelle erhebt. Dies iſt ein mittelalterlicher Gedanke, den wir in ähnlicher Weiſe mehrfach, z. B. beim Schloſs Martainville (S. 63) fanden. Durch ein breites Portal gelangt man zu einem Veſtibül, von wo in der Mitte die Haupttreppe zum oberen Geſchoſs aufſteigt, neben welcher ſich auf beiden Seiten ſchmalere Corridore bilden, die zu den Gemächern des unteren Stockwerks führen. Sie münden in der Tiefe des Baues auf einen Quergang, der von beiden Enden ſein Licht empfängt und den vorderen Theil des Gebäudes von dem rückwärts gelegenen trennt. Vorn ſind auf jeder Seite des Treppenhauſes zwei

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Dazu Paluſtre I, 164 ff.

Digitized by Google

ſtattliche, ungefähr quadratiſche Zimmer angebracht. Jedes derſelben hat ſeinen Zugang vom Corridor, ſeinen Kamin, eine Verbindungsthür in der Zwiſchenwand, und ein nach der Seitenfront auf eine Galerie hinausgehendes Fenſter, zu welchem für die nach vorn liegenden Zimmer ein Fenſter an der Façade hinzukommt. Der nach hinten liegende Theil des Mittelbaues dagegen zerfällt in einen gröſseren Saal und ein mit ihm verbundenes Zimmer, das nur vom Saale aus ſeinen Zugang hat, alſo wie ein beſonders reſervirtes Kabinet zu betrachten iſt. Der Saal hat ſeinen Zutritt vom Quergange aus, wird durch zwei Kamine erwärmt und empfängt ſein Licht durch drei Fenſter an der Rückſeite und ein ſeitliches, auf die Galerie hinausgehendes.

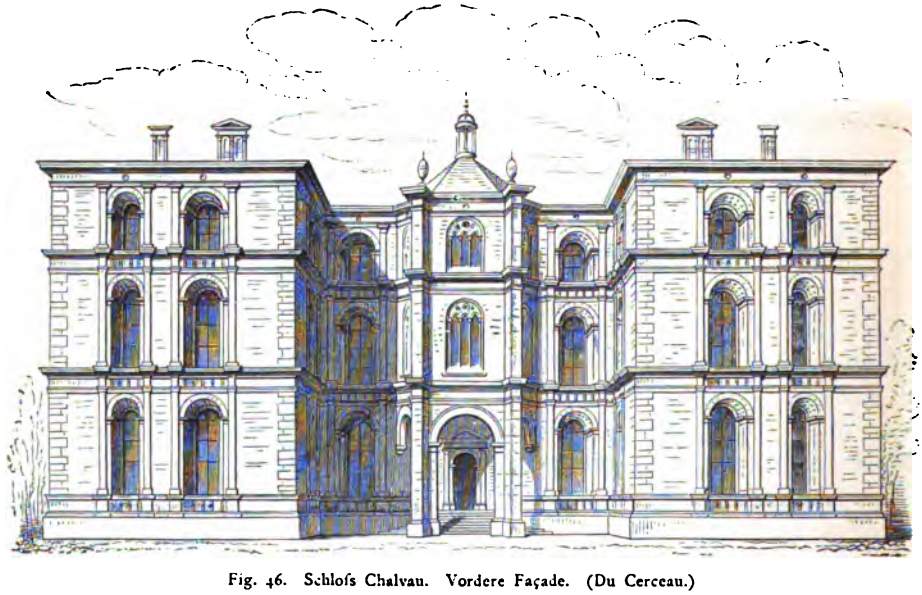


Fig. 46. Schloſs Chalvau. Vordere Façade. (Du Cerceau.)

Dieſe Seitengalerieen, auf Bögen mit ſchlicht behandelten Pfeilern ruhend, dienten, um die in den Eckpavillons liegenden Wohnungen mit dem Mittelbau, namentlich dem Saal, in Verbindung zu ſetzen. Jede dieſer Wohnungen hat ein Haupt- und ein Nebenzimmer, beide mit Kaminen, ſodann Garderobe, Retraite und beſonderen Zugang durch eine Wendeltreppe. Es war alſo dasſelbe Programm ausgeführt, welches wir in allen von Franz I neuerrichteten Gebäuden, in Chambord, Madrid und La Muette als gemeinſam zu Grunde liegendes erkannten: ein Mittelſaal für die Geſelligkeit; um ihn gruppirt und mit ihm verbunden eine gröſsere oder geringere Anzahl ſelbſtändiger Logis, jedes durch eigene Wendelſtiege ſo unabhängig gemacht, daſs ſein Bewohner ungeſehen aus- und eingehen konnte.

Digitized by Google

Die Haupttreppe, welche das hochliegende Erdgeſchoſs mit den beiden oberen Stockwerken verband, führte in einem Zuge ohne Abſatz und Ruhepunkt, in der ganzen etwa 22 Fuſs betragenden Höhe des Erdgeſchoſſes zu dem oberen Stockwerk. Dieſe Treppe muſs ziemlich mühſam zu ſteigen geweſen ſein, ähnlich der noch etwas ſpäter entſtandenen Haupttreppe des Louvre, welche den Beſuchern der Gemäldegalerie wohl bekannt iſt.

Ueber die Architektur des Aeuſseren (Fig. 46) iſt nur zu ſagen, daſs ſie, in der Maſſe aus Ziegeln, in den conſtructiven Gliedern aus Quadern beſtehend, einen überaus ſchlichten Eindruck machte. Bezeichnend waren die in tiefen Bogenniſchen liegenden Fenſter. Das Obergeſchoſs war wie in St. Germain und La Muette gewölbt und trug, ähnlich wie dort, ein Terraſſendach, das mit Steinplatten eingedeckt war. Nur über der Kapelle, die ſich ſchon durch ihre groſsen mit Maaſswerk gegliederten Bogenfenſter charakteriſirte, erhob ſich ein hohes Dach, das von einer Laterne bekrönt wurde. Für die Seitenfaçaden beſtimmten die in zwei Stockwerken wiederholten offenen Bogenhallen der Galerieen den Eindruck.

§ 29.

Das Schloss von Villers-Coterets.

Wenn La Muette und Chalvau ſich in der Conſtruction und ſelbſt dem Compacten, eng Geſchloſſenen der Anlage mit St. Germain vergleichen lieſsen, ſo bietet das Schloſs von Villers-Coterets in ſeiner weiten, geſtreckten, um mehrere groſse Höfe ſich ausdehnenden Gruppirung einige Verwandtſchaft mit Fontainebleau.[1]) Nur daſs hier, wo wenig Altes beizubehalten war, der Architekt freier, planmäſsiger verfahren, ſymmetriſcher, normaler componiren konnte.

Aus dem Erlaſs Franz' I von 18. Juni 1532 wiſſen wir, daſs damals, neben den Bauten zu Fontainebleau, Boulogne, ſowie zu St. Germain und am Louvre auch in Villers-Coterets gearbeitet wurde. Ausdrücklich wird ſogar hervorgehoben, daſs dort wie zu St. Germain eine Fontainenleitung bewerkſtelligt werden ſolle.[2]) Auch dieſes wie die meiſten Schlöſſer des jagdliebenden Königs verdankte ſeinen Urſprung einem benachbarten Walde; es lag an der Straſse von Paris nach Soiſſons, fünf Meilen von letztgenannter Stadt, dicht beim Walde von Rets. Als Architekten werden bis 1550 *Jacques* und *Guillaume le Breton* bezeichnet, deren Bruder Gilles wir in Fontainebleau kennen lernten. Später, als unter Heinrich II der Bau vollendet und namentlich an der weſtlichen Seite ein groſser Pavillon hinzugefügt wurde, finden wir *Robert Vaultier* und *Gilles Agaſſe* genannt. Um

[1]) Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Dazu Paluſtre I, 122 ff. mit Abb. — [2]) De Laborde I, p. 339.

Digitized by Google

die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Schloſs durch den Herzog von Orleans ſtark geändert und in der Revolution arg verwüſtet. Jetzt dient es als «dépôt de mendicité».

Das Gebäude gehört zu denen, an welchen die moderne Form des fürſtlichen Landſitzes, ohne Graben und Zugbrücke, ohne Thürme und die anderen mittelalterlichen Elemente, kurz ohne die traditionellen Zuthaten ſich darſtellt. Selbſt die Treppen liegen nicht mehr als Wendelſtiegen in vorſpringenden Thürmen, ſondern ſind gerade anſteigend, nach dem Muſter der florentiniſchen, noch in beſcheidener Weiſe in den Ecken der Höfe angebracht. Letztere haben auf drei Seiten vorgelegte Säulenarkaden zur Verbindung der Räume.

Man tritt durch ein ſchlichtes Rundbogenportal, über welchem ſich ein Altan auf Conſolen erhebt, in den äuſseren Hof (baſſe cour), der auf drei Seiten von einſtöckigen Dienſtwohnungen umgeben iſt. Säulenportiken, zu deren erhöhtem Fuſsboden in gewiſſen Zwiſchenräumen einige Treppenſtufen führen, umgeben dieſen lang geſtreckten Hof, der 120 Fuſs Breite bei 300 Fuſs Länge miſst. In der Hauptaxe gelangt man dann an ein zweites Thor, in dem Querbau, der den äuſseren von dem inneren Hofe trennt. Dieſer Bau enthält die älteren Theile des Schloſſes, welche Franz I erneuerte und ausbaute. Die Formen ſind hier ſelbſtverſtändlich reicher, und der Bau zeigt über dem Erdgeſchoſs, das er mit den Gebäuden des äuſseren Hofes gemein hat, ein oberes Stockwerk, das am ganzen herrſchaftlichen Theile durchgeführt iſt. Pilaſter, die unteren doriſch, die oberen korinthiſirend, gliedern die Wandflächen. In der Mitte öffnet ſich mit gedrücktem Bogen das Portal, das in den zweiten Hof führt; über demſelben eine Loggia mit Balkon; darüber am Fries die Lilien und der königliche Namenszug. Das hohe Dach hat ſein beſonderes Stockwerk und auf ſeinem Giebel erhebt ſich ein Glockenthurm mit ſchlanker Spitze.

Nach dieſem Vorgange iſt die Architektur der herrſchaftlichen Wohnräume, welche den inneren Schloſshof umgeben, nur in etwas einfacherer Ausführung behandelt. Vor das Erdgeſchoſs legen ſich an den beiden Schmalſeiten und der rechts vom Eintretenden befindlichen Langſeite Säulenhallen, gleich denen des äuſseren Hofes durch Architrave verbunden und unmittelbar wie dort das Pultdach aufnehmend. Dieſer innere Hof, 56 Fuſs zu 120 meſſend, diente zum Ballſpiel.

An der inneren Eintheilung iſt nichts weiter bemerkenswerth, als daſs eine Reihe von gröſseren und kleineren Gemächern, in einfacher Flucht aneinandergereiht, zum Theil durch ſchmale Corridore degagirt werden und mit den Treppen in Verbindung ſtehen, deren Anlage ſchon berührt wurde. Auſser den Hauptreppen ſind indeſs noch einige Wendelſtiegen in runden Eckthürmchen zu Hilfe genommen, auch ſonſt nach auſsen mehrere kleine

Digitized by Google

runde Thürme angebracht, um rings den Blick über die Gärten und den Park zu gewähren. Das Schloſs war nämlich nach allen Seiten von ausgedehnten Blumenparterres, Gärten mit Alleen und Gebüſch, endlich von einem ebenfalls weithin mit Alleen durchſchnittenen Park umgeben. Treppen führten unmittelbar aus den Zimmern auf mehreren Seiten in die Gärten. So kann man das Ganze als Muſter eines einfachen, aber behaglichen und geſchmackvollen vornehmen Landſitzes jener Zeit betrachten.

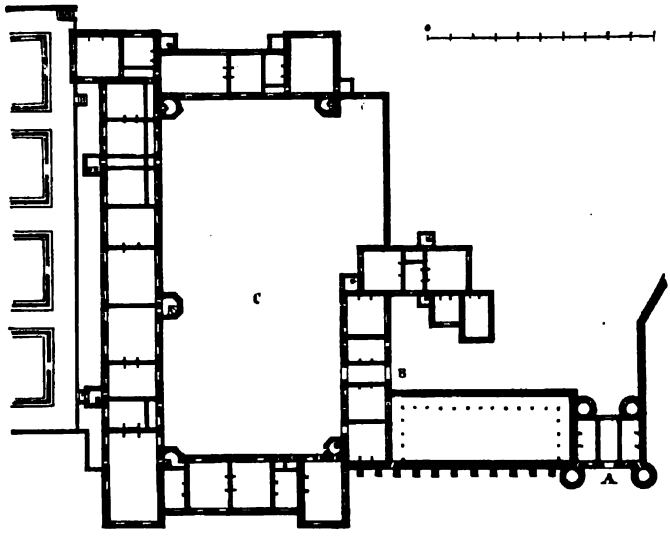


Fig. 47. Schloſs Folembray. (Du Cerceau.)

§ 30.

Schloss Folembray, genannt der Pavillon.

Gleich dem letzterwähnten Bau trägt auch das Schloſs von Folembray das Gepräge einer einfach klaren modernen Anlage (Fig. 47) ohne mittelalterliche Reminiscenzen.[1]) Höchſtens daſs die fünf Wendeltreppen mit ihren polygonen Thürmen, die im Hofe vertheilt ſind, an die alte einheimiſche Sitte erinnern. Der Eingang, ein in antiker Weiſe mit Pilaſtern eingefaſster Rundbogen, lag in einem Pavillon A, der von vier runden Thürmen flankirt wurde. Von hier trat man in einen äuſseren unregelmäſsig angelegten Hof, welcher einen Saal zum Ballſpiel auſser anderen Baulichkeiten enthielt. Von hier gelangte man, nicht wie gewöhnlich in der Längenaxe fortſchreitend, ſondern nach der Linken ſich wendend, bei B in den groſsen inneren Hof C, der die bedeutende Länge von 240 zu

[1]) Du Cerceau, Vol. I.

Digitized by Google

140 Fuſs Breite maſs. Ohne Arkaden war derſelbe auf allen Seiten von ſtattlich angelegten und wohl verbundenen Wohnräumen in zwei Stockwerken und einem Dachgeſchoſs umgeben. Die Fenſter, hoch mit doppelten Kreuzſtäben, zeigten einfache Umrahmung, die Dachfenſter auſserdem antikiſirende Giebel. Es iſt derſelbe Geiſt vornehmer Einfachheit und ſchlichter Klarheit, der dieſen anziehenden ländlichen Aufenthalt, ähnlich wie das Schloſs von Villers-Coterets auszeichnet. Mit beſonderer Vorliebe war die nach dem Garten liegende Langſeite behandelt. In ganzer Ausdehnung von einer breiten Terraſſe begleitet, von welcher Treppen in den Garten hinabführten, enthielt ſie eine Flucht von unmittelbar zuſammenhängenden, auſserdem durch drei Wendeltreppen in Verbindung mit den anderen Stockwerken geſetzten Sälen und kleineren Zimmern, nicht weniger als zehn im Ganzen. Den gröſsten Reiz gewann aber die Anlage durch die ſchönen Gärten und Parks, die in bedeutender Ausdehnung das Schloſs umgaben.

Auch dieſes Schloſs verdankte ſeine Entſtehung Franz I. Eine halbe Meile nördlich von Coucy in einer Ebene gelegen, diente es dem König zum abwechſelnden Aufenthalt, wenn ihm die Mauern in dieſer grandioſen Veſte des Mittelalters zu drückend wurden. In den Bürgerkriegen des XVI. Jahrhunderts wurde es 1544 theilweiſe eingeäſchert, und Du Cerceau gibt uns in der perſpektiviſchen Anſicht des Gebäudes das Bild eines halb in Ruinen liegenden, dem völligen Untergang entgegenſehenden Baues.

Digitized by Google

IV. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

B. LANDSITZE DES ADELS.

§ 31.

Das Schloss Nantouillet.

DAS Beiſpiel eines ſo kunſtliebenden Königs wirkte ſchnell beſtimmend auf Alles ein, was vornehm war und ſich zum Hofe hielt. Noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts baute der Adel ſeine Wohnungen durchaus nur im gothiſchen Stil, und ſelbſt ein Mann wie Louis de la Trémouille, der Italien genugſam kannte, fand für ſeine prächtige Wohnung in Paris die alte einheimiſche Bauweiſe hinreichend. Sogar im erſten Decennium des 16. Jahrhunderts ſahen wir einen Kenner und Freund der Kunſt wie den Kardinal Amboiſe im Schloſs Gaillon einen Bau errichten, in welchem die gothiſchen Tendenzen noch ſtark vorherrſchen. Aber ſeit dem Regierungsantritt Franz' I dringt die Renaiſſance auch bei den Landſitzen des Adels mehr und mehr ein, und wir können in einer Reihe anziehender Werke auch hier den Entwicklungsgang der Architektur deutlich verfolgen. Bezeichnend aber iſt, daſs bei dieſen Bauten mehr als bei den meiſten königlichen Schlöſſern die Grundzüge der feudalen Burg beibehalten werden. Je weniger Bedeutung, gegenüber der Macht der Krone, der Adel fortan als ſelbſtändiges Element im Staatsleben hatte, deſto mehr, ſo ſcheint es, mochten ſeine Mitglieder in ihren Landſitzen den Schein des feſten Schloſſes durch den ringsum angelegten Waſſergraben und die mächtigen Eckthürme behaupten. Es war freilich nur eine Maske, unter welcher die Rückſicht auf Bequemlichkeit, heitren Schmuck und behaglichen Lebensgenuſs ſich um nichts weniger geltend machte.

Digitized by Google

Wir beginnen mit einem trotz ſeiner Nähe von Paris bis jetzt wenig bekannten Schloſs, deſſen treffliche Publikation wir Sauvageot verdanken.[1]) Es iſt das unfern Meaux gelegene Schloſs Nantouillet, der glänzende Landſitz des Kardinals Du Prat, der aus niedrem Stande ſich zu der Würde eines Kanzlers Franz' I und ſpäter ſelbſt eines päpſtlichen Legaten aufgeſchwungen hatte. Der Bau wurde wie es ſcheint um 1519 begonnen; an einem Fenſter des Erdgeſchoſſes lieſt man die Jahrzahl 1521. Das Schloſs, heute in verwahrloſtem Zuſtande zu einem Pachthofe herabgewürdigt, trägt nicht bloſs in der Geſammtanlage das Gepräge eines feudalen Herrenhauſes, ſondern zeigt auch in ſeinen Einzelformen eine ſtarke Miſchung gothiſcher Elemente mit den dekorativen Formen der Renaiſſance.

Ein Waſſergraben, jetzt ausgefüllt und mit Gebüſch bepflanzt, umgiebt die hohe Umfaſſungsmauer, die ein Rechteck von ca. 260 Fuſs Breite bei 230 Fuſs Tiefe bildet. Auf den vier Ecken ſind ganz nach mittelalterlicher Weiſe runde Thürme von 32 Fuſs Durchmeſſer angeordnet. An der Rückſeite ſchlieſst ſich ein Gartenparterre an, welches der ehemalige Graben mit umzieht. Auch an ſeinen beiden nach auſsen gelegenen Ecken ſind zwei kleinere runde Thürme pavillonartig errichtet. Der Eingang in den Schloſshof liegt nicht, wie man erwarten ſollte, in der Axe, ſondern an der rechten Ecke der vorderen Seite, dicht flankirt von dem dort befindlichen Thurme, ganz nach den Regeln alter Vertheidigungskunſt die rechte unbeſchützte Seite des Heranziehenden bedrohend, als hätten bei den Anlagen dieſer Zeit noch Rückſichten auf ernſtliche Abwehr von Angriffen gegolten. Das Portal beſteht aus einem groſsen rundbogigen Thorweg, neben welchem eine ſchmale Pforte für Fuſsgänger in herkömmlicher Weiſe angeordnet iſt. Hier fällt ſofort die wunderliche Vermiſchung der beiden Bauſtile ins Auge: das untere Geſchoſs zeigt ausſchlieſslich die Formen der Renaiſſance, Rahmenpilaſter von ſchweren Verhältniſſen, mit eleganten Kapitälen und ſonſtiger zierlicher Dekoration; das obere Geſchoſs, an welchem man die groſsen Mauerfalze für die Ketten der Zugbrücke bemerkt, hat drei elegante baldachingekrönte Niſchen für Statuen, zwiſchen welchen über der Einfahrt eine viel höhere und reichere Niſche mit der Statue eines ſitzenden Juppiter — ein paſſender Schutzheiliger für einen Kirchenfürſten der damaligen Zeit — angeordnet iſt. Dieſe Niſchen mit ihren hohen durchbrochenen Baldachinen ſind gothiſch gedacht, aber der mittelalterliche Gedanke iſt mit den zierlichſten Renaiſſanceformen ausgedrückt.

Tritt man in den Hof, ſo gelangt man zwiſchen den neueren Oekonomiegebäuden hindurch zu dem Kern der alten Anlage. Das Schloſs beſteht

[1]) Sauvageot, Palais, Tom. III, p. 25 ff. mit 13 Tafeln. Vgl. dazu Paluſtre I, 154 ff. mit trefflichen Abbildungen.

Digitized by Google

aus einem Hauptflügel, der den Eingang und die Treppe enthält und ſich an die Umfaſſungsmauer der Rückſeite anſchlieſst; auſserdem aus zwei

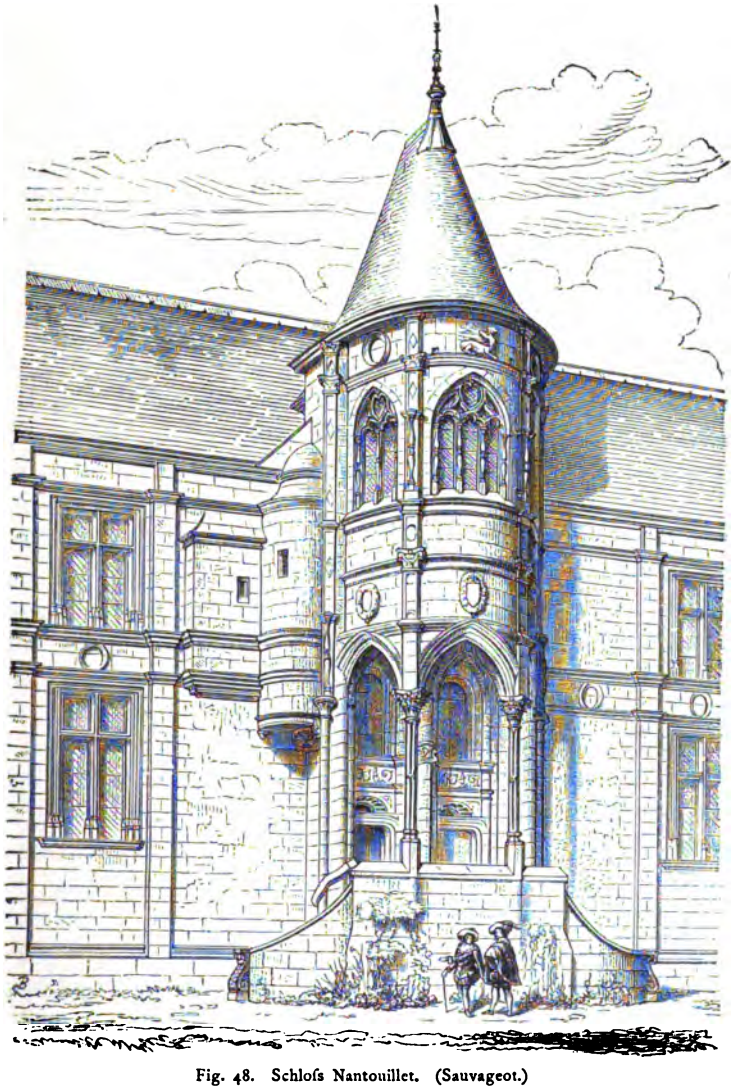


Fig. 48. Schloſs Nantouillet. (Sauvageot.)

Seitenflügeln, von denen der links gelegene eine ſchön ausgebildete Treppe für die Dienerſchaft enthält. Auf den beiden äuſseren Ecken ſind wieder

Digitized by Google

runde Thürme angebracht, die indeſs nur 9 Fuſs im Lichten meſſen. Sie gewähren als Erker für die Eckzimmer den Ausblick in den Garten. Der rechts gelegene enthält aufserdem in einem niedrigen Parterregeſchoſs das Badekabinet des Kardinals, welches die heutigen Bewohner als »Gefängniſs« bezeichnen. Eine von aufsen ſichtbare Wendeltreppe führt aus den Wohnzimmern zu ihm hinab.

Der intereſſanteſte Theil des Baues iſt die Treppe. In der Axe des Hauptflügels angelegt, bietet ſie für Frankreich eins der früheſten, vielleicht geradezu das erſte Beiſpiel einer Treppe mit geradem Lauf, die ins Innere des Baues hineingezogen iſt, während die meiſten Treppen der damaligen franzöſiſchen Schlöſſer, wie wir ſahen, in vorſpringenden Thürmen angelegte Wendelſtiegen ſind. Den Eingang vom Hofe bildet ein niedriges Portal, mit abgerundetem Sturz, von gothiſchen Dienſten und Hohlkehlen eingefaſst, aber mit delikat ausgeführten Renaiſſance-Arabesken geſchmückt. Zugleich führt aber auch an der entgegengeſetzten Gartenſeite eine doppelte Rampentreppe zu einem zweiten Portal, das von einer Vorhalle auf ſchlanken, im Sinne des Mittelalters componirten Säulen überdacht wird. Dieſe Säulen (Fig. 48) tragen die kleine polygone Kapelle des Schloſſes, die alſo hier wie ſo oft damals in Frankreich über dem Portal auf Säulen hinausgebaut iſt. Ein Corridor, unter dem zweiten Stiegenlauf liegend, führt von dieſem Gartenportal zu der Treppe. Dieſe iſt ein Meiſterſtück eleganter Architektur; mit verſchieden componirten gothiſchen Stern- und Netzgewölben bedeckt, zeigt ſie an den frei ſchwebenden, durchbrochen gearbeiteten Schluſsſteinen, an dem reichen Maaſswerke, das die Rippen umſpielt, endlich an den Conſolen und eleganten Renaiſſance-Niſchen der Wandpfeiler die ganze dekorative Pracht dieſer Epoche. Hier ſieht man auch die kecke Deviſe des ehrgeizigen Kardinals: »HEVRTANT A POINT.« Die Kapelle mit ihren Netzgewölben und Fiſchblaſenfenſtern iſt klein, ſteht aber durch eine geſchmackvolle hölzerne Gitterthür ſo mit dem Treppenhaus in Verbindung, daſs dieſes nöthigen Falls den Begleitern des Schloſsherrn zur Anhörung der Meſſe dienen konnte. Der prächtig geſchnitzte Stuhl des Kardinals iſt noch vorhanden.

Von der innern Ausſtattung ſieht man Nichts mehr als den reichen Kamin in dem Saale des Erdgeſchoſſes, der links vom Hofeingange neben der Treppe liegt. Der Salamander Franz' I, den man an mehreren Stellen antrifft, iſt ein weiteres Beglaubigungszeichen für die Entſtehungszeit des anziehenden Baues. Noch ſei der eleganten teppichartigen Muſter gedacht, welche in der Form von Sternen, Lilien und dergleichen mit mannigfaltiger Zeichnung die Mauerflächen beleben. Sie ſind in flacher Vertiefung aus dem Stein herausgemeiſselt. Beachtenswerth iſt endlich auch, daſs der ganze Bau kein ausgeſprochenes Dachgeſchoſs beſitzt.

Digitized by Google

§ 32.

Das Schloss Chenonceau.

Im Gegenſatz zu dem eben beſprochenen Werke bietet das Schloſs von Chenonceau das Bild eines noch völlig erhaltenen Denkmals dieſer bauluſtigen Zeit. Wenige Meilen von Blois, auf einer Brücke über dem Fluſs Cher errichtet, wurde es ſeit 1515 durch Thomas Bovier, Finanzintendanten der Normandie, bis zu ſeinem Tode 1523 in den Haupttheilen vollendet.[1]) Aber ſchon ſein Sohn verkaufte das Schloſs an Franz I, der ebenfalls Arbeiten daran ausführen lieſs.[2]) Noch jetzt ſieht man an dem Bau mehrfach gemalt und gemeiſselt die Wappen des erſten Beſitzers und ſeiner Gemahlin und den Spruch: »SIL VIENT A POINT ME SAUWIENDRA.« Heinrich II ſchenkte es der Diana von Poitiers, welche um 1555 die ſchon vom erſten Erbauer beabſichtigte Brücke über den Cher ausführen lieſs. Nach dem Tode des Königs zwang Katharina von Medicis die verhaſste

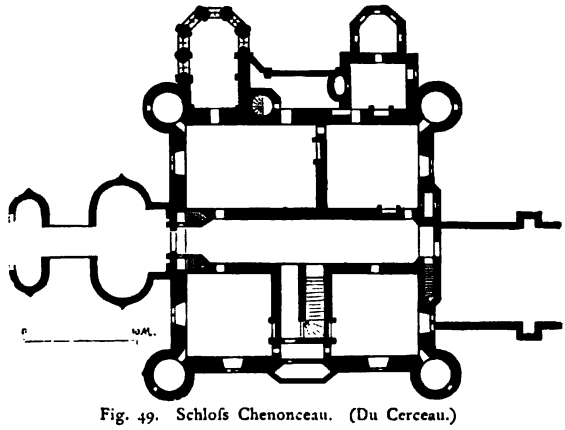


Fig. 49. Schloſs Chenonceau. (Du Cerceau.)

Maitreſſe, es ihr gegen das Schloſs Chaumont abzutreten. Es wurde ein Lieblingsſitz der Königin, die dem alten Bau groſsartige Zuſätze hinzuzufügen begann.[3]) Zwei rechteckige Flügel, die das Schloſs von der Rückſeite einfaſsten, ſollten ſammt der zwiſchen ihnen gelegenen Brücke die Verbindung mit einem groſsartigen Hofe vermitteln. Nach den Zeichnungen bei Du Cerceau ſollte der Hof auf beiden Seiten zu einem Halbrund, ganz mit Arkaden eingefaſst, ſich erweitern und mit einer zweiten Brücke auf einen weiten trapezförmig angelegten äuſsern Hof münden, der auf drei

[1]) L. de la Sauſſaye, Blois et ses environs, p. 297. — [2]) De Laborde, la ren. des arts I, p. 340 in dem Erlaſs vom 22. Januar 1535. — [3]) Aufnahmen bei Du Cerceau, Vol. II. Einzelheiten in Berty, ren. monum. Vol. I und Rouyer et Darcel, l'art. archit. V. I, pl. 4. Vgl. auch Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Paris 1860. Fol. (Sammlung lithographirter maleriſcher Anſichten.)

Digitized by Google

Seiten von Gebäuden umſchloſſen war und in der Mitte der Hauptaxe ein groſsartiges Portal mit dreiſchiffiger Eingangshalle zeigt.

Wir ſehen von dieſen Entwürfen ab und beſchränken uns auf die in Franz' I Zeit ausgeführten Theile. Das Gebäude (Fig. 49) bildet ungefähr eine quadratiſche Maſſe, ähnlich den Schlöſſern La Muette und Chalvau, nur mit ſtärkeren Anklängen an das Mittelalter, da auf den vier Ecken runde Erkerthürme auf Kragſteinen vorſpringen und an der öſtlichen Seite eine polygon geſchloſſene Kapelle und ein viereckiger Pavillon mit einem

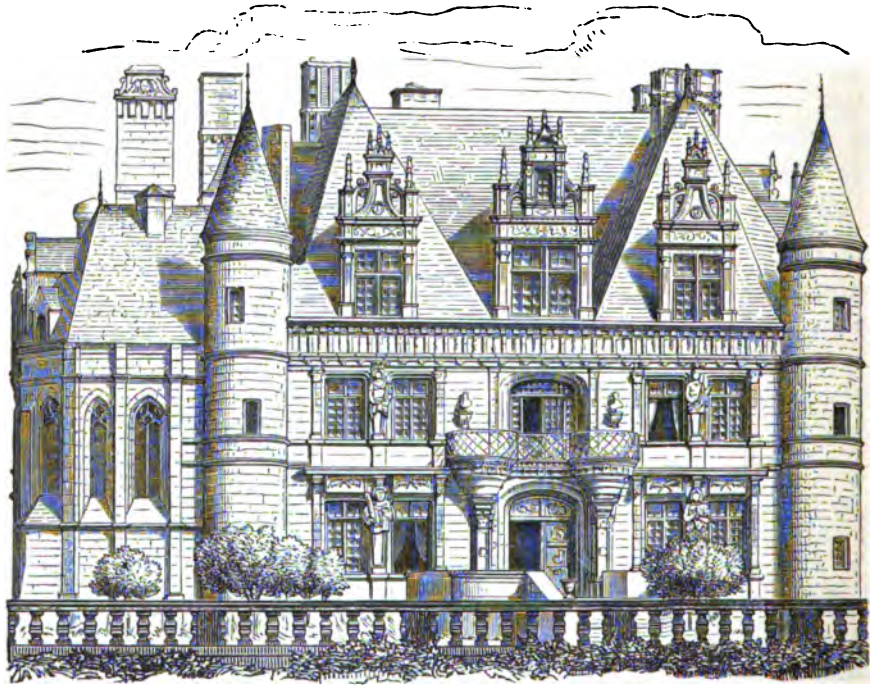


Fig. 50. Schloſs Chenonceau. (Baldinger nach Phot.)

ebenfalls polygonen kleineren Raum, der Bibliothek, herausgebaut ſind.[1]) Den Zugang gewinnt man über eine lange Brücke, deren Eingang in mittelalterlicher Weiſe durch runde Thürme vertheidigt wird. Das Gebäude ſelbſt hat in der Mitte der Länge nach einen breiten Corridor. Von ihm gelangt man links in einen Saal und ein geräumiges Nebenzimmer, beide auf den Ecken durch einen runden Erker erweitert. Mit dem Saal ſteht die Kapelle, mit dem Nebenzimmer der ſchon erwähnte Pavillon ſammt der Bibliothek in Verbindung. Zwiſchen beiden Räumen iſt auſserdem eine

[1]) Die Decke der Bibliothek in Rouyer und Darcel, a. a. O.

Digitized by Google

Communication durch einen Gang und eine Wendeltreppe. Auf der andern Seite gelangt man vom mittleren Corridor in zwei quadratiſche Wohnräume, zwiſchen welchen die Haupttreppe in geradem Lauf bis zu einem Podeſt und von dort in umgekehrter Richtung bis ins obere Geſchoſs führt. Kleinere Nebentreppen ſind an beiden Endpunkten des mittleren Corridors angebracht. Die Anordnung des Erdgeſchoſſes wiederholt ſich im oberen Stockwerk.

Die Architektur des Aeuſsern (Fig. 50) zeigt die hohen Dächer mit ihren noch mittelalterlich entworfenen, aber in Renaiſſanceformen durchgeführten Fenſtergiebeln und den maſſenhaften Kaminen, die gedrückten Korbbögen des Portals und der über demſelben angebrachten Loggia, die durch vorgekragte Altane ſich nach auſsen öffnet, endlich die ſpätgothiſchen Formen der Kapelle: alles Elemente aus der Frühzeit der franzöſiſchen Renaiſſance. Die Fenſter mit ihrem abgerundeten Sturz werden von Pilaſtern eingeſchloſſen und paarweiſe durch derb behandelte Hermen verbunden. Der Reiz der Lage mitten auf dem ſtrömenden Waſſer, umgeben von prächtigen Baumgruppen und Gärten, iſt von ſeltener Anmuth. Das Innere erhält aber noch höheren Werth durch die faſt vollſtändige Erhaltung der alten Ausſtattung mit ihrem reichen plaſtiſchen und maleriſchen Schmuck.

§ 33.

Das Schloss von Bury.

Zu den groſsartigſten Schloſsanlagen aus der Frühzeit Franz' I gehörte Bury. Zwei Meilen von Blois in dem anmuthigen Waldthale der Ciſſe gelegen, dicht am Rande des Waldes von Blois, erregt es noch jetzt durch ſeine mächtigen Ruinen die Bewunderung. An der Stelle einer in den Kriegen unter Karl VI und Karl VII zerſtörten Burg wurde es ſeit 1515 durch Florimond Robertet, Miniſter und Staatsſekretair des Königs, neu erbaut.[1]) Im Anfang des 17. Jahrhunderts beim Ausſterben der Familie in andere Hände gelangt, gerieth es unter den neuen Beſitzern bald in Verfall und wurde von denſelben ſogar ſeiner Ausſtattung beraubt und theilweiſe zerſtört, um das ihnen ebenfalls gehörende Schloſs von Onzain herzuſtellen und zu ſchmücken. Einmal preisgegeben, ſank es immer tiefer, wurde von den Bewohnern der Umgegend als Steinbruch benützt, und iſt jetzt nur noch als gewaltige Ruine der Schauplatz für die Phantaſiegebilde der Volksſage, die ſeine Trümmer zum Sitz des wilden Jägers und der weiſsen Dame gemacht hat.

---

[1]) L. de la Sauſſaye, Blois et ſes environs, p. 237.

Digitized by Google

Von der Anlage des Ganzen haben wir nach Du Cerceau[1]) in § 11 mit Hinzufügung des Grundriſſes ein Bild entworfen. Wir geben nach derſelben Quelle eine perſpectiviſche Anſicht unter Figur 51, aus welcher die Verbindung mittelalterlicher Anlage und moderner Ausſtattung erſichtlich wird. Der Waſſergraben mit ſeiner von Thürmen vertheidigten Zugbrücke, die vier runden Eckthürme, zu denen noch zwei am Ende des Gartens hinzukommen, gehören der feudalen Burg des Mittelalters; aber die Eintheilung der inneren Räume zeigt uns die Gewohnheiten einer neuen Zeit. Die Thürme, anſtatt der Vertheidigung zu dienen, enthalten in jedem Stockwerk ein geräumiges Zimmer nebſt Garderobe, nach auſsen durch groſse Fenſter mit Kreuzſtäben ſich öffnend. Auch die Treppen ſind nicht mehr als Wendelſtiegen in vorſpringenden Treppenhäuſern angelegt, ſondern in den Bau hineingezogen. Ebenſo gehören die ſtattlichen Arkaden auf der Eingangsſeite, die regelmäſsige Anlage des Hofes, der ein Quadrat von

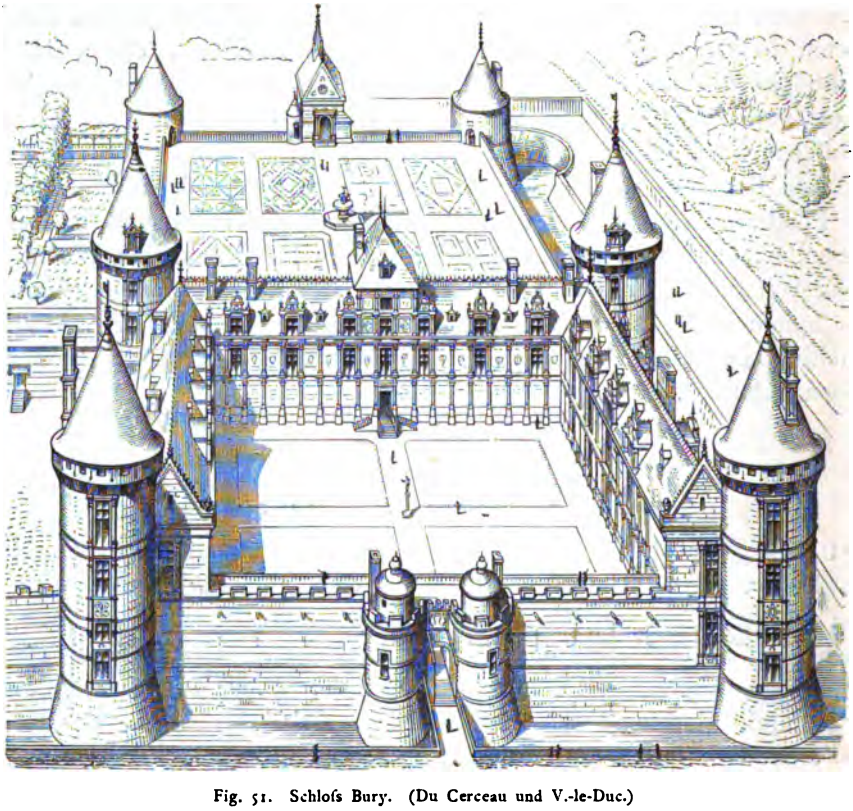


Fig. 51. Schloſs Bury. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

[1]) Les plus excellens baſtim. V. II.

Digitized by Google

150 Fuſs bildete, und die 140 Fuſs lange, 24 Fuſs breite prachtvolle Galerie, welche den rechten Flügel einnahm, der neuen Zeit an. Der Renaiſſance entſtammt auch die ganze Dekoration mit regelmäſsigen Pilaſterſyſtemen in zwei Geſchoſſen und den reich bekrönten Dachfenſtern, welche an die ſpielenden Formen von Blois und Chenonceau erinnern.

Unter dem reichen Schmuck, der das Schloſs auszeichnete, werden noch im 17. Jahrhundert prächtige Marmorbüſten hervorgehoben. Bei Du Cerceau und danach in unſerer Abbildung ſieht man in der Mitte des Hofes auf einer Säule eine ſchlanke jugendliche Geſtalt. Es unterliegt keinem Zweifel, daſs dieſe Figur der gänzlich verſchollene bronzene David Michelangelo's war, welchen dieſer im Auftrage der Signoria von Florenz urſprünglich für Pierre de Rohan, Marſchall von Gié, gieſsen ſollte,[1]) und die der Nachfolger desſelben in der Gunſt des Königs, Florimond Robertet, erhielt und im Hof ſeines Schloſſes Bury aufſtellen lieſs. In Reiſebeſchreibungen des 17. Jahrhunderts wird ausdrücklich ein »Erzbild des Königs David« im Schloſshofe von Bury erwähnt, welches von Rom hergebracht ſei und von den Kennern ſehr hoch geſchätzt werde.[2]) Aber ſchon in den Stichen von Iſrael Sylveſtre ſieht man an Stelle des David einen Springbrunnen. Wahrſcheinlich war der David ebenfalls nach dem Schloſſe Onzain gebracht, wo er dann ſpurlos verſchollen iſt.

§ 34.

Das Schloss Le Verger.

In ähnlicher Weiſe wie zu Bury beherrſchen die Ueberlieferungen des Mittelalters, verbunden mit den Bauideen der neuen Zeit, die Anlage des nicht minder groſsartigen Schloſſes Le Verger im Anjou, der ehemaligen Wohnung des Prinzen von Rohan-Guémené.[3]) Auch hier flankiren gewaltige runde Thürme mit Zinnenkranz und Machicoulis den Bau, einer auf den Ecken der Flügel, welche den groſsen äuſseren Hof umgeben; zwei andre auſserdem an den Ecken der herrſchaftlichen Wohnung, die den ebenfalls rechtwinkligen innern Hof einſchlieſst. Ein Waſſergraben umzog nicht bloſs die ganze Anlage, ſondern trennte auch den äuſseren Hof von dem eigentlichen Schloſſe. Aber in der rechtwinkeligen und ſymmetriſchen Anordnung des Planes ſprach ſich auch hier die Tendenz auf klare Regelmäſsigkeit aus, welche mit der Renaiſſance eindrang. Eine Zugbrücke führte zu dem von zwei runden Thürmen flankirten Haupteingang, der mit

[1]) Vgl. M. de Reiſet im Athenäum vom Jahr 1853. — [2]) So in Jodocus Sincerus, Itinerarium Galliae 1649: «In medio areae, columnae impoſita eſt imago regis Davidis aenea, magni pretii aeſtimata: quae Roma jam fere ante ſaeculum eo translata traditur.» (Die Verwechſelung von Florenz und Rom kann nicht befremden.) Citat bei L. de la Sauſſaye, a. a. O. — [3]) Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionn. III 180 ff.

Digitized by Google

groſsem Rundbogen und Giebelfeld die Geſtalt eines antiken Triumphbogens nachahmt. Dagegen iſt der zweite Eingang, der, gleich dem erſten in der Hauptaxe liegend, den Zutritt zum inneren Hofe gewährt, nach franzöſiſcher Sitte aus einer im gedrückten Bogen gewölbten Einfahrt und daneben liegenden engen Pforte für Fuſsgänger gebildet. Auch fehlt über derſelben die beliebte Bogennifche mit dem Reiterbilde nicht, und die Krönung besteht aus einem ſteilen, von ausgekragten Thürmchen eingefaſsten und mit hohen Dachfenſtern verſehenen Pavillon. Die Dachfenſter zeigen am ganzen Bau noch überwiegend mittelalterliche Form. So kreuzen ſich auch hier die nationalen Ueberlieferungen mit fremden Einflüſſen.

§ 35.

Das Schloss Varengeville.

Denselben friſchen Charakter dieſer Uebergangsepoche zeigen die Ueberreſte des Schloſſes Varengeville bei Dieppe, das zu den intereſſanteſten Denkmälern jener Zeit gehört.[1]) Ein durch ſeinen Reichthum und ſeine weiten Seefahrten, nicht minder durch ſeine Kunſtliebe berühmter Rheder jener Stadt, Jean Ango, lieſs ſich dieſen prächtigen Landſitz erbauen, nachdem er vorher in Dieppe ſelbſt ſein Wohnhaus mit reich geſchnitzter Holzfaçade neu aufgeführt hatte. Um 1532 konnte er Franz I mit fürſtlicher Opulenz in ſeinem Schloſs aufnehmen und bewirthen. Gleich Nantouillet iſt auch dieſes Prachtſtück der Frührenaiſſance jetzt halb verwüſtet und zu einem Pachthof herabgeſunken. Aber noch zeigen die Hoffaçaden den Glanz und die Zierlichkeit des urſprünglichen Werkes. In der Ecke, wo beide Flügel zuſammenſtoſsen, erhebt ſich ein polygoner Treppenthurm, wie meiſt an dieſen Schlöſſern; aber originell und ſonſt kaum irgendwo in dieſer Epoche nachzuweiſen iſt die groſse Freitreppe des Hofes, die mit doppelten Rampen zu einer groſsen Halle im Erdgeſchoſs emporführt, welche über einer hohen Brüſtungsmauer ſich mit mächtigen, auf vier ſtämmigen Säulen ruhenden Bögen einladend gegen den Hof öffnet. Auch der andere Flügel zeigt eine ſolche Halle, gleich jener nicht ſowohl als Arkade, ſondern mehr als offne Loggia aufzufaſſen. Die Säulen erinnern durch ihre derben Verhältniſſe und die Kapitäle an gothiſche Bauweiſe; dagegen zeigen die Bögen antike Profilirungen und rautenförmige Caſſetten, vermiſcht mit gothiſchem Stabwerk.

Im Erdgeſchoſs ſieht man kleine Rundbogenfenſter, mit Pilaſtern, Gebälk und Giebeln nach Art der Renaiſſance eingefaſst. Dagegen haben die Fenſter des Hauptgeſchoſſes geraden Sturz, Kreuzſtäbe und eine Umrahmung mit römiſchen Pilaſtern. Ein Fries mit Medaillonköpfen, ab-

[1]) Taylor et Nodier, Voyages dans l'ancienne France. Normandie T. II, pl. 96—98.

Digitized by Google

wechſelnd in Rautenfelder oder in runde Lorbeerkränze eingefaſst, zieht ſich zwiſchen beiden Stockwerken hin. Ganz wie in Nantouillet iſt auch hier auf Anlage eines Dachgeſchoſſes verzichtet. Die gröſste Pracht der Dekoration entfaltet ſich an der Rampentreppe, deren Stirnwand von köſtlichen Arabesken, Pilaſtern mit graziöſen Ornamenten und Reliefmedaillons ganz bekleidet iſt.

§ 36.

Das Schloss von Chantilly.

In ſeiner Schilderung der Thelemiten-Abtei nennt Rabelais dieſe Phantaſieſchöpfung »prächtiger als Bonnivet, Chambord oder auch Chantilly.« Zu ſeiner Zeit gehörte alſo das letzgenannte Schloſs unter die anſehnlichſten, die man in Frankreich kannte. Wir ſuchen aus Du Cerceau's Aufnahmen [2]) eine Anſchauung der Anlage zu gewinnen.

Die Lage des Schloſſes (Fig. 52), nahe bei Senlis, an einem Nebenfluſs der Oiſe, hatte Veranlaſſung zu ausgedehnten Waſſerbaſſins gegeben, welche nicht bloſs mit den herkömmlichen Gräben, ſondern auſserdem mit groſsen Teichen die umfangreiche Gebäudegruppe umſchloſſen. Von der Landſtraſse gelangte man mittelſt einer langen Brücke A über einen dieſer breiten Waſſerarme, der das Ganze umgab, in den rechtwinklig angelegten, von Dienſtlokalen eingefaſsten äuſseren Hof B, der durch den Saal C mit einem Gartenparterre D verbunden war. Wie eine lang geſtreckte Inſel liegen dieſe beiden zuſammengehörenden Theile da. Als zweite Inſel, rings in gleicher Weiſe von Waſſergräben umſchloſſen, erhebt ſich daneben die herrſchaftliche Wohnung, die ſich in Form eines Dreiecks um einen dreiſeitigen Hof gruppirt. Wir finden alſo hier, ohne Frage bedingt durch die Beſchaffenheit des Ortes, eine völlig unregelmäſsige Anlage, nach Art des Mittelalters. Der feudale Eindruck wird aber noch verſtärkt dadurch, daſs nicht bloſs auf den Ecken ſich drei runde Thürme mit Zinnenkranz, Machicoulis und hohen Dächern erheben, ſondern daſs ungefähr in der Mitte zweier Seiten des Dreiecks ein baſtionartiger halbrunder Thurm vorſpringt, und zwei ähnliche Bollwerke an der dritten Seite den Zugang über die äuſsere Zugbrücke M vertheidigen. Hier iſt alſo der feudale Charakter nachdrücklicher als an irgend einem anderen Schloſſe der Zeit betont. Das ganze innere Schloſs ſteht auf einem Felsboden, deſſen Plateau ſich gegen 10 Fuſs über den Boden des äuſseren Hofes erhebt. Man muſste daher aus dieſem mittelſt einer Treppe E auf die Brücke hinaufſteigen, die zum herrſchaftlichen Wohngebäude führt. Ebenſo gelangte man von dieſem durch eine zweite Treppe in den gleichfalls

[2]) Du Cerceau, T. II. Vgl. dazu Paluſtre I, 77 mit Abb.

Digitized by Google

niedriger gelegenen Garten. Endlich ſind unter dem ganzen herrſchaftlichen Bau gewölbte Keller in gewaltiger Ausdehnung und in zwei Stockwerken über einander aus dem Felsgrund gehauen, eine Anlage, die nach du Cerceau »eher einem Labyrinth als einem Keller zu vergleichen.«

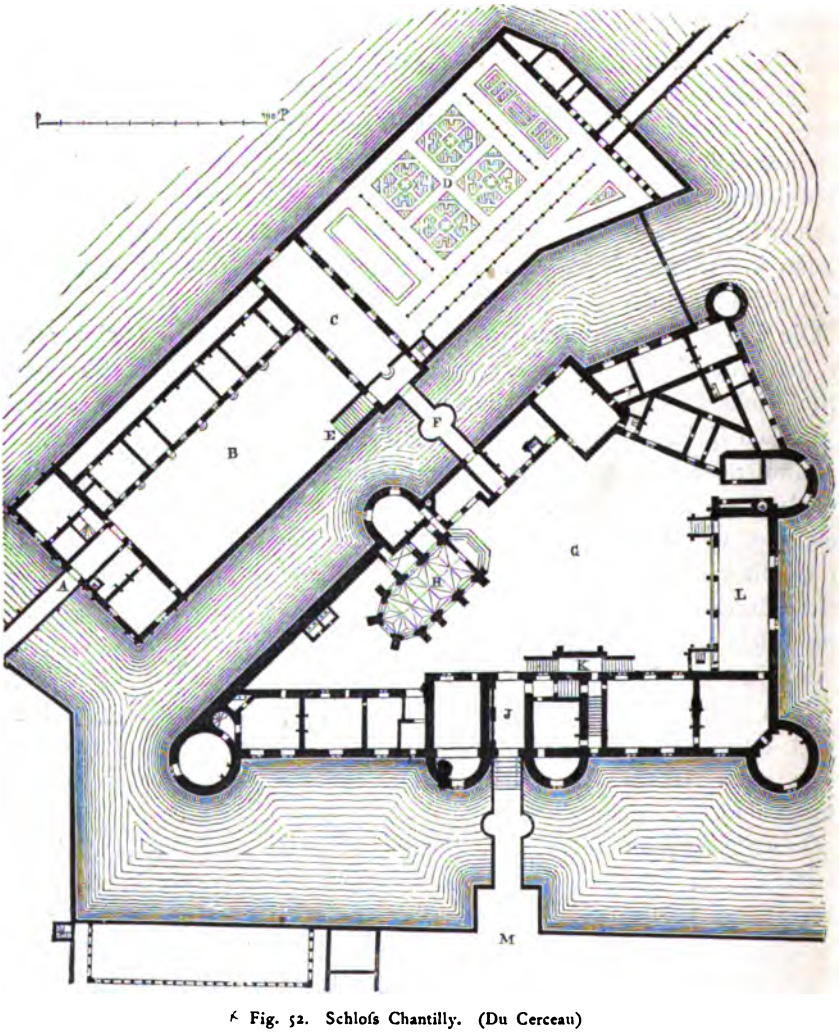


Fig. 52. Schloſs Chantilly. (Du Cerceau)

Damit war aber die groſsartige Anlage nicht abgeſchloſſen. Sie dehnte ſich vielmehr nach zwei Seiten noch bedeutend aus; denn von der Hauptfaçade über die mit Thürmen flankirte Brücke J gelangt man bei M zu einer groſsen, ebenfalls erhöht liegenden Terraſſe, die in einem Rechteck von circa 300 zu 200 Fuſs, von Mauern umſchloſſen, ſich vor der Haupt-

Digitized by Google

front des Schloſſes in ganzer Länge ausdehnt. Von ihr kommt man ſodann in die weiten Parkanlagen mit ihren prächtigen Alleen und Baumgruppen. An der entgegengeſetzten Seite aber, wenn man von dem Gartenparterre D mittelſt einer Brücke über den äuſseren Waſſergraben ging, kam man an einen noch viel ausgedehnteren Garten, der ein Quadrat von circa 350 Fuſs bildete und an der einen Seite von einer erhöhten offenen Loggia eingeſchloſſen war. Neben dieſem Garten war der unregelmäſsige geräumige Wirthſchaftshof mit ſeinen ausgedehnten Baulichkeiten angebracht, ſo daſs das Schloſs nicht weniger als drei Höfe beſaſs.

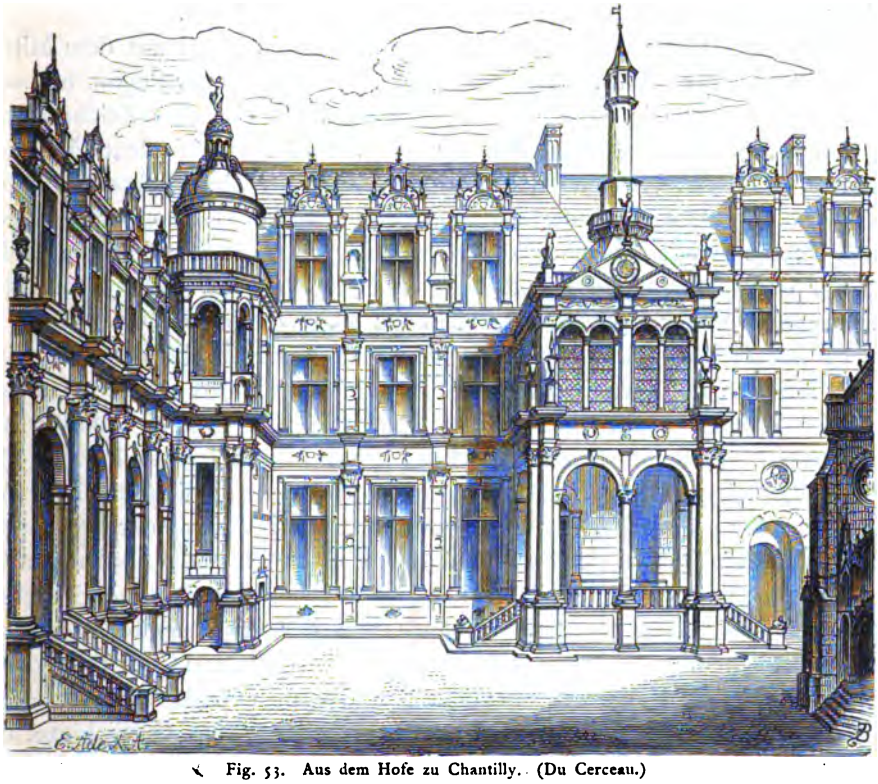


Fig. 53. Aus dem Hofe zu Chantilly. (Du Cerceau.)

Kehren wir nun zu dem inneren Schloſs zurück, um ſeine Anlage zu prüfen. Die Hauptfront bildet die längere Kathete des Dreiecks. Hier gelangt man durch den die Mitte einnehmenden, von Thürmen vertheidigten Eingang J in die herrſchaftlichen Wohnräume, die nach der Sitte der Zeit aus einer Reihe gröſserer und kleinerer Zimmer beſtehen. Vom Hofe G führt eine ſtattliche Freitreppe K mit zwei Rampen zu dem hochliegenden Erdgeſchoſs und von da zu einer Treppe, die in geradem Lauf, aber nach dem erſten Podeſt mit rechtwinkliger Wendung, das obere Stockwerk

Digitized by Google

erreicht. Trotz der ſtarken mittelalterlichen Reminiscenzen iſt die Treppenanlage alſo völlig modern, und in dem ganzen Schloſsbau kommt keine bedeutendere Wendelſtiege vor. Die andre rechtwinklige Seite des Baues ſchlieſst ſich an den Hauptbau mit einem groſsen Saal L, zu welchem eine beſondere Freitreppe vom Hofe führt. An ihn lehnen ſich, die ſtumpfe unregelmäſsige Ecke des Dreiecks füllend, untergeordnete Räumlichkeiten. Die dritte Seite, die Hypotenuſe, wird nur zum Theil von Gebäuden, zum Theil von einer Befeſtigungsmauer umſchloſſen, aus welcher ein Thurm zur Vertheidigung der zweiten Brücke vorſpringt. Hier liegt als ſelbſtändiger kleiner Bau die gothiſche Kapelle H mit polygonem Chor.

Dieſs die Anlage des mächtigen Baues, die zum Theil aus dem Mittelalter ſtammt, aber im 16. Jahrhundert mit auſserordentlicher Pracht erneuert und umgeſtaltet wurde. Indeſs laſſen ſich nach Du Cerceaus Zeichnungen, abgeſehen von den mittelalterlichen Reſten, zwei Epochen deutlich unterſcheiden. Die erſte, welche den gröſsten Theil des eigentlichen Schloſſes, der herrſchaftlichen Wohnung umfaſst, weiſt unverkennbar auf die Frühzeit Franz' I; die zweite, welcher die regelmäſsige Anlage des äuſseren Hofes und der dort befindlichen Dienſträume zuzuſchreiben iſt, ſteht entſchieden am Ausgange dieſer Epoche oder vielmehr ſchon in der Zeit Heinrichs II. Die gröſste Pracht entfaltet ſich an den Bauten der Frühzeit, namentlich an der Hofſeite der herrſchaftlichen Wohnung, die zu den eleganteſten und reichſten Werken dieſer Zeit gehört (Fig. 53). Die groſsen Fenſter mit ihren Steinkreuzen, in beiden Geſchoſſen von korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst, die reich gekrönten Dachfenſter, die mit den zierlichſten ihrer Art wetteifern, der glänzende, als offene Halle angelegte Vorbau der Freitreppe, deſſen Dach mit Statuen geſchmückt und mit einer ſchlanken Spitze gekrönt iſt, die prachtvolle offene Halle, mit welcher der galerieartige Saal ſich gegen den Hof öffnet, und deſſen Wände wie der eben erwähnte Vorbau mit korinthiſchen Halbſäulen gegliedert ſind, endlich der kleine Pavillon in der einſpringenden Ecke, der ebenfalls eine Treppe enthält und mit einem achteckigen Oberbau und runder Laterne abſchlieſst, das Alles bietet ein Ganzes von höchſter Opulenz. Dazu kommen die Medaillons mit Bruſtbildern, die wappenhaltenden ſchwebenden Genien an den Fenſterbrüſtungen, die Vaſen und Statuen, die überall zur Krönung ſelbſtändiger Theile verwendet ſind, kurz alle Elemente der Dekoration, welche jene prachtliebende Zeit zur Verwendung brachte. Selbſt die Kapelle, im Weſentlichen wohl noch ein frühgothiſcher Bau, zeigt ein Portal, in welchem die Elemente des Flamboyant mit denen der Renaiſſance ſich üppig miſchen. Dem Mittelalter dagegen gehören offenbar die ihr benachbarten Baulichkeiten an.

Mit Recht ſagt daher Du Cerceau von dem herrſchaftlichen Wohngebäude: »Il ne tient parfaictement de l'art antique ne moderne, mais des-

Digitized by Google

deux meslez enſemble.« Dagegen heiſst es von den Gebäuden des vorderen Hofes: »Les faces des baſtiments eſtans en icelle tant dans la court que dehors, ſuivent l'art antique, bien conduicts et accouſtrez.« In der That tritt bei dieſen Theilen jene Vereinfachung der Formen ein, welche der

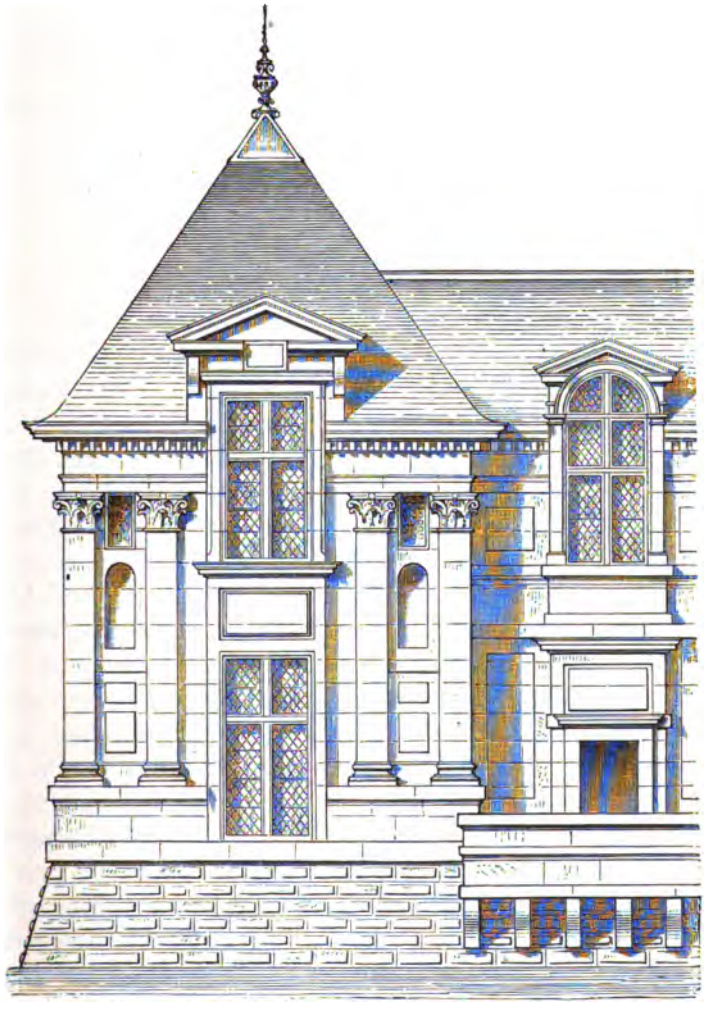


Fig. 54. Schloſs Chantilly. Pavillon aus Heinrichs II Zeit. (Du Cerceau.)

ſtrengeren Beobachtung der Antike zuzuſchreiben iſt. Die Gebäude beſtehen faſt ohne Ausnahme aus einem Erdgeſchoſs, deſſen groſse Fenſter mit Bogengiebeln dekorirt ſind. Darüber erhebt ſich ein oberes Stockwerk, deſſen Fenſter zum Theil rechtwinklig, zum Theil rundbogig geſchloſſen,

Digitized by Google

aber ſämmtlich mit antikiſirenden Giebeln gekrönt werden. Sie ragen aber nach einer damals beginnenden Sitte in das Dach hinein. Intereſſant iſt nun, daſs an hervorragenden Stellen, beſonders bei den Eckpavillons, eine einzige koloſſale korinthiſche Pilaſterordnung die Wände bekleidet (Fig. 54), ein Gebrauch, der dem Streben entſprang, aus den gehäuften kleinlichen Pilaſterſtellungen der früheren Epoche zu groſsartigeren, einfacheren Formen zu gelangen. Ein Uebelſtand war freilich im vorliegenden Falle, daſs die oberen Fenſter rückſichtslos das Gebälk ſammt Fries und Dachgeſimſe durchſchneiden. Vielleicht das früheſte Beiſpiel dieſer bedenklichen Anordnung. An dem groſsen galerieartigen Saale, der dieſen Hof von dem kleinen Gartenparterre trennt, tritt ſtatt der unteren Fenſterreihe eine offne Arkade auf Pfeilern ein, die mit korinthiſchen Pilaſtern dekorirt ſind.

§ 37.

Das Schloss von Chateaudun.

Die Touraine hat unter allen Provinzen Frankreichs den gröſsten Reichthum an Denkmälern dieſer Zeit aufzuweiſen, und das Fluſsgebiet der Loire, dieſer lachende Garten mitten im Herzen des Landes, von Angers bis hinauf nach Orleans, iſt für Frankreich beinahe das, was Toscana für Italien, ebenſo wie ſich die Normandie in der überſchwänglichen dekorativen Phantaſtik ihrer Werke mit Oberitalien vergleichen läſst. Die Touraine war damals der bevorzugte Sitz des Hofes; kein Wunder daher, daſs ſich neben den drei groſsen königlichen Schlöſſern Amboiſe, Blois und Chambord eine Reihe von Landſitzen des hohen Adels erhoben, die an künſtleriſchem Glanz der Ausführung miteinander wetteiferten. Chenonceau, Bury, Le Verger, die wir ſchon kennen, gehören in dieſe Zahl. Andere ſtehen ihnen würdig zur Seite. Wir beginnen mit dem Schloſs der alten Grafen von Dunois zu Chateaudun, kürzlich noch Wohnſitz des durch ſeine hohe Kunſtliebe berühmten Herzogs von Luynes. In dem freundlichen Thal des Loir, eines Nebenfluſſes der Loire, ſechs Meilen von Orleans gelegen, erfuhr das Schloſs zu Anfang des 16. Jahrhunderts (1502—32) eine glänzende Erneuerung, ohne indeſs vollendet zu werden.[1]) Das Aeuſsere dieſer Theile gehört noch faſt ausſchlieſslich dem gothiſchen Stile, namentlich die prachtvolle Maaſswerkgarnitur, welche in luftiger Durchbrechung das Hauptgeſimſe begleitet. Doch zeigen die Conſolen des letztern, die Pilaſter und Giebelkrönungen der Fenſter den Einfluſs der Renaiſſance. Was aber dem Schloſs ſeinen claſſiſchen Werth unter ſo vielen gleichzeitigen Monumenten verleiht, iſt das Stiegenhaus, welches an Groſsartigkeit und Reichthum ſeines

[1]) Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Dazu die treffliche Darſtellung in den Châteaux hiſtoriques III, 1 ff.

Digitized by Google

Gleichen ſucht.[1]) Nicht wie die Haupttreppe von Blois aus der Baulinie vorſpringend, nicht wie die mittlere Treppe von Chambord zu einem ſelbſtändig iſolirten Baukörper entwickelt, iſt die Treppe von Chateaudun in den Bau hineingezogen, innerhalb desſelben aber zu einem unabhängigen Prachtſtück ausgebildet.

Vom Hofe aus tritt man in einen doppelten hohen Portalbogen, der noch ganz in mittelalterlicher Weiſe zwiſchen ſchlanke Strebepfeiler eingefaſst iſt, die mit Niſchen und reichen Baldachinen für Statuen belebt ſind und in ſchlanke Fialen auslaufen. Die Compoſition gemahnt faſt an die eines gothiſchen Kirchenportals, denn dieſer ganze Theil bildet mit ſeinem ſteilen Dach einen ſelbſtändigen Pavillon, der von zwei vorgekragten

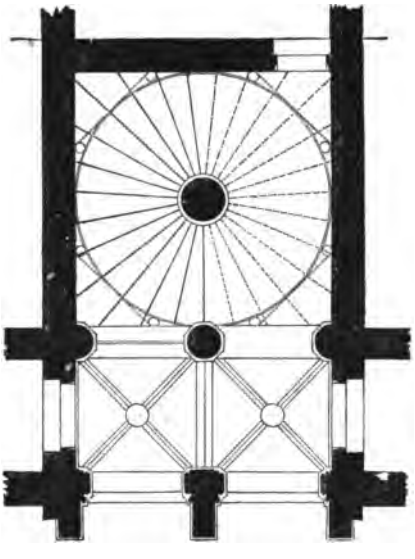


Fig. 55. Treppe zu Chateaudun. Grundriſs.

Rundthürmen eingeſchloſſen wird. Sämmtliche Abtheilungen ſind mit gothiſchen Flachbögen geſchloſſen, die mit durchbrochnen Maaſswerken wie mit Spitzen geſäumt ſind. Auch das Dachgeſims iſt in ähnlicher Weiſe eingefaſst.

Man gelangt nun unmittelbar in eine hohe Eingangshalle und befindet ſich am Aufgang der Treppe. Dieſe iſt dem allgemeinen Gebrauch der Zeit folgend eine Wendelſtiege, die ſich um einen runden Mittelpfeiler ſpiralförmig hinaufzieht (Fig. 55). Auf drei Seiten iſt ſie von der Mauer eingeſchloſſen, auf der vierten dagegen öffnet ſie ſich mit einem ganz

[1]) Abbildungen in Chapuy, Moyen âge monumental III, pl. 208. 298. 321. 369. 376. 382. 387.

Digitized by Google

flachen Bogen auf einer mittleren Rundſäule, welcher an den Mauerecken Halbſäulen entſprechen. Um aber die Stufen aufzunehmen, iſt bei jedem Umlauf durch vortretende Träger ein Uebergang ins Achteck gemacht

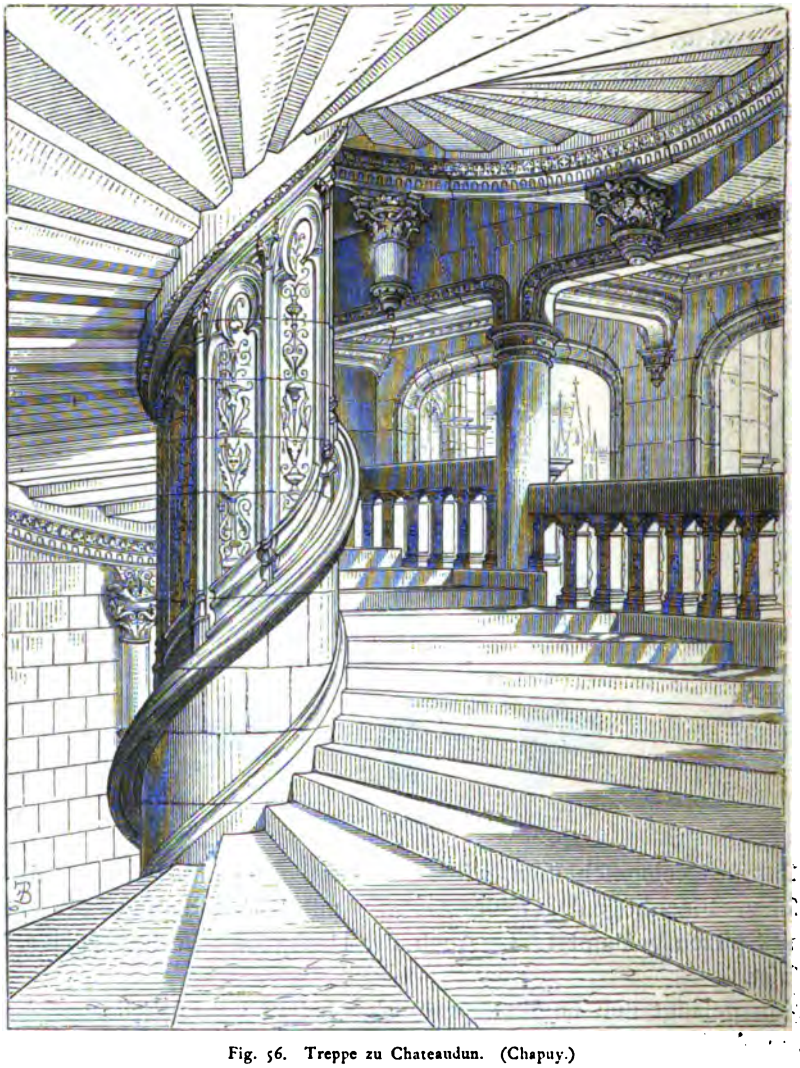


Fig. 56. Treppe zu Chateaudun. (Chapuy.)

und dadurch ein Platz für acht auf ſchwebenden Conſolen verkröpfte Säulen oder Kragſteine gewonnen. Dieſe ihrerſeits ſtützen, durch Flachbögen verbunden, das kreisrunde Geſimſe, auf welchem die Stufen mit ihren Endpunkten aufruhen. (Fig. 56.)

Digitized by Google

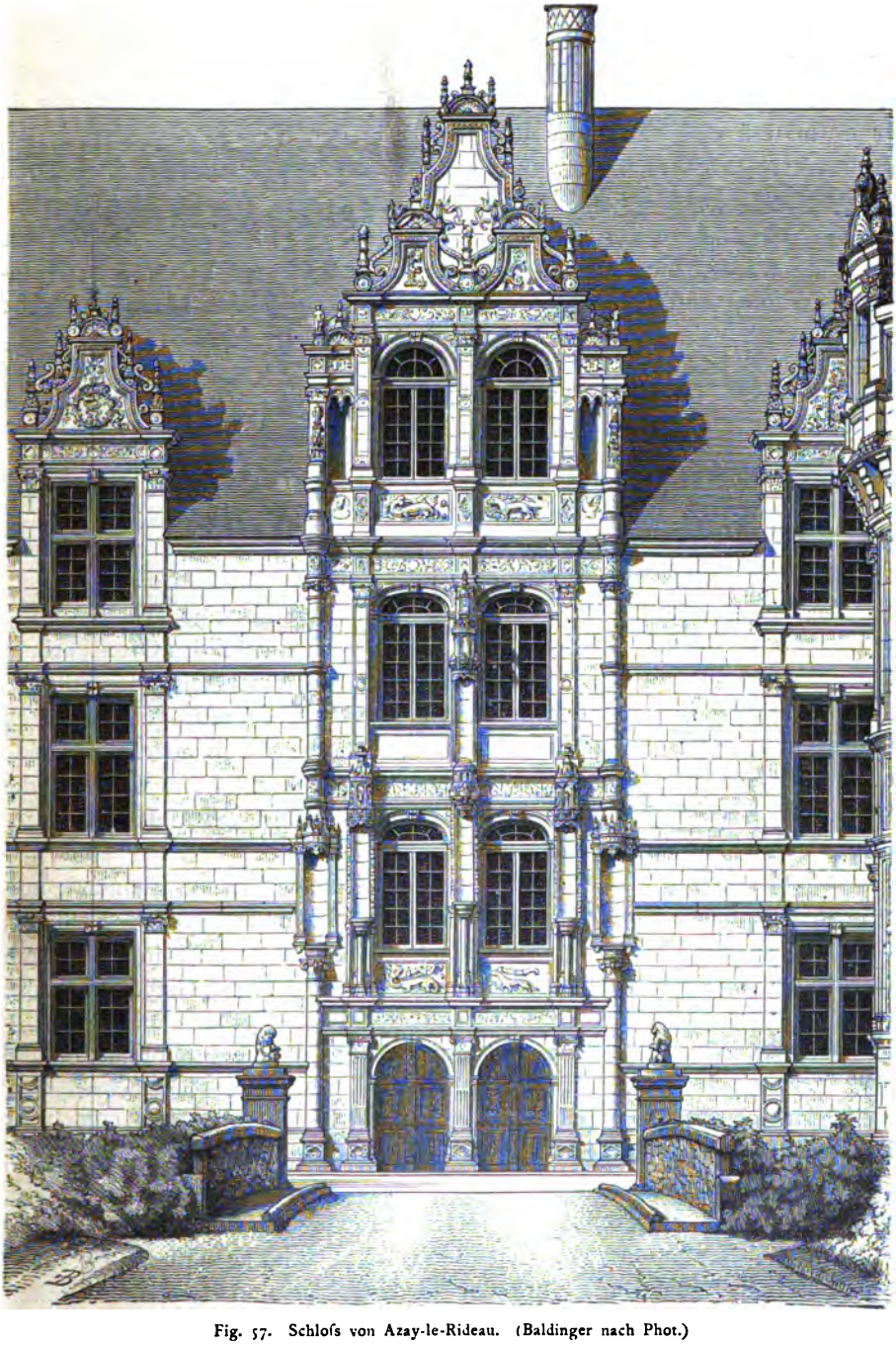


Fig. 57. Schloſs von Azay-le-Rideau. (Baldinger nach Phot.)

Digitized by Google

Iſt dieſe Conſtruction für ſich ſchon beachtenswerth, ſo ſteigert ſich das Intereſſe durch die Pracht der Ausſtattung, deren Schönheit von keinem andern Werke der franzöſiſchen Renaiſſance übertroffen wird. War am Aeuſsern Alles noch gothiſch, ſo tritt hier der mittelalterliche Stil nur in der Form und dem Profil der Bögen und in der Maaſswerkgliederung des Mittelpfeilers beſcheiden auf. Allein die Felder der Spindel ſelbſt ſind mit Renaiſſance-Arabesken des reinſten Geſchmacks und der delikateſten Ausführung gefüllt. Und die Kapitäle der Säulen, die Baluſtrade, die Geſimſe und Frieſe, ſowie die Leibung der Bögen, endlich die zahlreichen Kragſteine, Conſolen und Kapitäle der Wandſäulen zeigen eine Mannigfaltigkeit und Schönheit, wie kaum ein zweites Bauwerk dieſer Epoche.

§ 38.

Das Schloss zu Azay-le-Rideau.

In andrer Hinſicht bemerkenswerth iſt das Schloſs von Azay-le-Rideau.[1]) Es zieht weniger durch ein einzelnes Prachtſtück, als durch die klare und harmoniſche Geſammtanlage die Aufmerkſamkeit an. Auf einer kleinen Inſel des Indre, etwa eine Meile von ſeiner Mündung in die Loire, gelegen, iſt es im Weſentlichen ſeinem Aeuſsern nach jetzt noch ſo erhalten, wie es um 1520 von Gilles Berthelot, dem damaligen Beſitzer des Ortes, erbaut wurde. Es beſteht aus zwei in rechtem Winkel zuſammenſtoſsenden Flügeln, iſt nach mittelalterlicher Weiſe mit einem Waſſergraben umzogen und nach auſsen durch Zinnenkranz und Machicoulis, ſowie durch mächtige runde Thürme mit runden Dächern als trotzige Veſte charakteriſirt, während die groſsen von Kreuzſtäben getheilten und mit Pilaſtern eingefaſsten Fenſter dieſem Anſchein widerſprechen.

Nach der innern Hofſeite ſind denn auch dieſe feudalen Elemente aufgegeben, und das Schloſs zeigt dort drei Geſchoſſe mit groſsen Fenſtern, die im obern Stockwerk eigenthümlicher Weiſe zum Theil in das Dach hineinreichen und mit phantaſtiſchen, nicht gerade ſchönen Giebeln gekrönt ſind. (Fig. 57.) Während die durchlaufenden Pilaſterſyſteme und die zahlreichen horizontalen Geſimſe dem Eindruck eine gewiſſe Monotonie geben, iſt aller Luxus der Dekoration auch hier auf das Treppenhaus verwendet, das in der längeren Hoffaçade als beſonderer hochaufragender Giebelbau mit doppelten Bogenöffnungen in vier Geſchoſſen hervortritt. (Vgl. Fig. 57.) Auch hier iſt, ähnlich wie in Chateaudun, die Treppe im Innern des Gebäudes angelegt, aber ihre dekorative Ausſtattung zeigt ſchon am Aeuſsern die ganze Formenſprache der Renaiſſance, ihre Pilaſter und Bögen, ihre Arabeskenfrieſe und Geſimſe, nur daſs in den beiden mittleren Geſchoſſen

[1]) Aufn. Gailhabaud, Denkm. der Baukunſt; vgl. V. Petit, châteaux etc.

Digitized by Google

ſtatt des Halbkreiſes der gedrückte Korbbogen angewandt iſt. Am Mittelpfeiler, ſowie zu beiden Seiten ſind Niſchen für Statuen mit reichen Baldachinen angeordnet, gleich dem krönenden Giebel mittelalterlich gedacht, aber mit der ganzen Fülle der Renaiſſanceformen ausgedrückt. Unter den Sculpturen begegnen wir mehrfach dem Salamander Franz' I. Auſserdem findet ſich der Namenszug des Erbauers und der Spruch: »UNG SEUL DESIR«, ohne Zweifel die Deviſe des Beſitzers.

§ 39.

Das Schloss von Beauregard.

Ungefähr eine Meile von Blois, am Saume des Waldes von Ruſſy, am Abhange einer Hügelreihe, welche das anmuthige Thal des Beuvron einſchlieſst, liegt das Schloſs Beauregard, das mit Recht ſeinen Namen trägt. Um 1520 wurde es für René, Baſtard von Savoyen, natürlichen Bruder der Mutter Franz I', erbaut.[1]) In der Schlacht von Pavia gefangen und bald darauf an den dort erhaltenen Wunden geſtorben, hatte er ſich nur kurze Zeit ſeines Beſitzes erfreut und hinterlieſs denſelben ſeiner Wittwe Anna von Laskaris. Im Jahr 1543 wurde es von dieſer verkauft und kam bald darauf in den Beſitz des Jean du Thier, der Staatsſecretär unter Heinrich II war und durch ſeine Pflege von Wiſſenſchaft und Kunſt ſich einen Namen machte. Er vergröſserte das Schloſs und gründete darin eine Biblothek, von welcher Ronſard ſingt:

. . . . . »Tu récompenſas avec beaucoup d'escus
Ces livres qui avoient tant de ſiècles vaincus,
Et qui portoient au front de la marge, pour guide,
Ce grand nom de Pindare et du grand Simonide,
Desquels tu as orné le ſomptueux chaſteau
De Beauregard, ton oeuvre, et tu l'as fait plus beau.«

Im Jahre 1617 kam Beauregard durch Kauf in den Beſitz des Schatzmeiſters Ludwig's XIII, Paul Ardier, der die groſse Galerie mit den Portraits von fünfzehn franzöſiſchen Königen ſchmückte. Sein Sohn fügte noch eine Reihe von Bildniſſen hinzu und baute die Façade, die nach dem Fluſſe liegt. Im Anfang unſeres Jahrhunderts wurde durch einen neuen Beſitzer leider die alte Kapelle, welche Fresken von Niccolo dell' Abbate enthielt, zerſtört. In neuerer Zeit dagegen iſt das Schloſs durch den gegenwärtigen Beſitzer trefflich reſtaurirt und im Stil der Renaiſſance neu ausgeſtattet worden.

Der gröſsere Theil des Baues[2]) gehört ſo wie er jetzt beſteht dem 17. Jahrhundert an; wir haben es hier in erſter Linie mit der Anlage aus Franz' I Zeit

[1]) L. de la Sauſſaye, Blois et ſes environs, p. 225 ff. — [2]) Aufn. bei du Cerceau, Vol. II.

Digitized by Google

zu thun. Du Cerceau ſagt von ihm; »L'édifice n'en eſt pas grand, mais il eſt mignard, et autant bien accommodé qu'il eſt poſſible pour ce qu'il contient.« Es beſtand damals, wie die Pläne ausweiſen (Fig. 58), aus einem ſüdlichen und nördlichen Pavillon E, F, welche durch die groſse Galerie D und eine vor ihr liegende nach dem Hofe auf Pfeilern und Bögen ſich öffnende Arkade C verbunden wurden. Ueber einem Obergeſchoſs, deſſen groſse Fenſter durch Kreuzſtäbe getheilt und mit Pilaſtern eingefaſst ſind, erhebt ſich ein Dachgeſchoſs, deſſen Fenſter an dem Verbindungsbau und dem einen Pavillon die zierlich ſpielende Bekrönung der Frührenaiſſance zeigen, während ſie an den übrigen Theilen einfach mit antikem Giebel abgeſchloſſen ſind. Zwei rechtwinklig anſtoſsende Flügel A, G umfaſſen, der eine jedoch nur zur Hälfte, die beiden Seiten des inneren Hofes B. Ein groſser unregel-

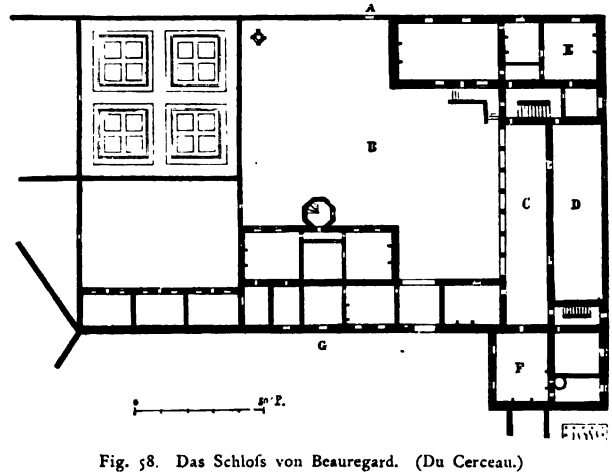


Fig. 58. Das Schloſs von Beauregard. (Du Cerceau.)

mäſsiger äuſserer Hof mit Wirthſchaftsgebäuden legte ſich, ähnlich wie bei Bury, vor die eine Langſeite des Gebäudes.

Die moderne Tendenz der ganzen Anlage wird durch die vollſtändige Abweſenheit mittelalterlicher Elemente bezeugt. Keine Spur eines Grabens mit ſeinen Zugbrücken oder der beliebten Eckthürme iſt zu erblicken. Die ganze Eintheilung iſt klar, regelmäſsig, rechtwinklig. Auch die Haupttreppen ſind im Innern des Baues angelegt, und zwar beide mit geradem Lauf, die eine neben der Galerie, die andre am Hauptpavillon. Zu dem hohen Erdgeſchoſs des letztern führt auſserdem eine breite Freitreppe mit doppelter Rampe. Nur die Dienſtwohnungen, die vom Hauptbau getrennt den untern Theil des Hofes umſchlieſsen, haben in einem vorſpringenden achteckigen Thurm ihre Wendelſtiege. Die Anzahl der herrſchaftlichen

Digitized by Google

Wohnräume war zu Du Cerceaus Zeit gering; ſie beſchränkte ſich auſser der gegen 70 Fuſs langen, 18 Fuſs breiten Galerie, im Hauptflügel auf einen Saal von 40 zu 24 Fuſs, der mit Nebenzimmer und Garderobe, ſowie einem gröſseren und einem kleineren Gemach verbunden war, in dem andern Pavillon auf ein gröſseres Zimmer mit Garderobe und zwei kleineren, mit der Nebentreppe und der Galerie zuſammenhängenden Räumen. Ein groſses wohlgepflegtes Gartenparterre, von zwei langen offnen Laubengängen mit Eckpavillons eingefaſst, ſowie ein weiter Park mit prachtvollen Bäumen und Alleen umgeben den Bau.

§ 40.

Andere Schlösser des Loiregebietes.

Die bisher betrachteten Bauten enthalten die Grundzüge franzöſiſcher Schloſsanlagen der Frührenaiſſance in ſo reicher Mannigfaltigkeit, daſs wir die groſse Anzahl der kleineren Schlöſſer dieſer Zeit in kürzerem Ueberblick zuſammenfaſſen dürfen. Der gemeinſame Grundzug bleibt auch hier noch während der ganzen Epoche die Miſchung gothiſcher Formen mit denen der Renaiſſance, die nationale Vorliebe für Thürme, erkerartige Ausbauten, vorſpringende Treppenhäuſer mit Wendelſtiegen, für ſteile Dächer mit reich bekrönten Giebeln. Mit dieſen Elementen verbinden ſich die einzelnen antiken Formen, die man aus Italien empfing, in derſelben naiven und zwangloſen Weiſe, die wir ſchon kennen gelernt haben. Der maleriſche Reiz dieſer kleinen graziöſen Werke hängt innig mit dem Charakter ihrer landſchaftlichen Umgebung zuſammen. In den engen Straſsen, an den regelmäſsigen Plätzen der Städte würde ihre Architektur nicht Stich halten, am wenigſten wenn man ſie unmittelbar neben irgend einen der ſtreng componirten, in machtvollen Formen und ſymmetriſcher Anlage entwickelten florentiniſchen Paläſte ſtellen wollte. Aber umgekehrt würde ein Palazzo Strozzi oder Ruccellai ſich ebenſo übel ausnehmen, wenn man ihn an das Ufer der Loire oder des Cher in die unmittelbare Umgebung von Wald und Wieſe verpflanzen würde. Die franzöſiſchen Schlöſſer haben eben ein Gepräge ländlicher Zwangloſigkeit, das nur in freier Naturumgebung ſich entfalten konnte.

Die Bauten des Loiregebiets zeigen dieſen Charakter in beſonders liebenswürdiger Weiſe. Nahe bei Azay-le-Rideau liegt das Schloſs von Uſſé,[1]) noch im Mittelalter um 1440 begonnen, dann 1485 fortgeſetzt und erſt im 16. Jahrhundert vollendet, ein gothiſcher Bau mit ſpäteren Umgeſtaltungen im Renaiſſanceſtil, überſchwänglich reich, dazu mit Thürmen und

[1]) V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Vergl. die Châteaux hiſtoriques III, 103 ff.

Digitized by Google

hohen Dächern überladen, die wie die Pilze emporſchieſsen. Von unvergleichlicher Pracht iſt die Façade der Schloſskapelle mit Portal und hohem Spitzbogenfenſter, noch gothiſch in Anlage und Conſtruction, aber mit einer üppig ſpielenden Renaiſſancedekoration, die wie ein Gewebe Brüſſeler Spitzen das Ganze überfluthet und beſonders dem Fenſter eine Bekrönung giebt, die an Grazie und übermüthiger Luſt kaum ihres Gleichen findet.[1])

Elegante Frührenaiſſance zeigt auch das kleine Schloſs von Sanſac[2]) bei Loches, vom Jahr 1529, die Fenſter in üblicher Weiſe mit Pilaſterſyſtemen eingerahmt, die Dachfenſter mit zierlichen Giebeln. Aehnlich das Schloſs von Landifer[3]) mit vier runden Eckthürmen, Kreuzfenſtern, feinen Pilaſtern und reichem Dachgeſchoſs, um 1558 indeſs durch Heinrich II umgebaut und zum Theil erneuert. Ferner das Schlöſs zu Lude,[4]) um 1535 vollendet, mit mächtigen runden Eckthürmen, zierlichen Pilaſtern, Medaillons mit Bruſtbildern in den Wandfeldern und mit Dachfenſtern, die mit muſchelartigen Bekrönungen ſchlieſsen. Das Schloſs von Bénehart,[5]) um 1530 erbaut, an deſſen Dachfenſtern gothiſche Elemente ſich mit Renaiſſanceformen miſchen. Das Schloſs zu Rocher de Méſanger[6]) in der Provinz Maine, ebenfalls mit Pilaſtern, die ein Rahmenwerk haben, mit Flachbögen an den Arkaden des Hofes und reich gekrönten Dachfenſtern. Hieher gehört auch das durch ſeine Fayencen (vgl. § 111) ſo berühmt gewordene Schloſs Oiron[7]) (Deux Sêvres), deſſen frühere Theile aus der Zeit Franz' I ſtammen und durch die kunſtſinnige Herrin, welcher man auch die Herſtellung jener prächtigen Töpferwaaren verdankt, ausgeführt wurden. Der Hauptbau mit ſeinen beiden Flügeln, die mit Pavillons und Rundthürmen flankirt ſind, gehört erſt dem 17. Jahrhundert an. Im Innern ſtammt die ſchöne Wendeltreppe aus der Zeit Heinrich's II, während ein reich ſculpirter Kamin noch in die Epoche Franz' I hinaufreicht. Endlich ſcheint die Galerie im Hofe mit ihren gewundenen gothiſchen Säulen, mit welchen die Renaiſſancemedaillons unter den Fenſtern eigenthümlich contraſtiren, noch aus der Uebergangsepoche Ludwig's XII zu ſtammen.

Ferner das Schloſs zu Moulins[8]) im Bourbonnais, um 1530 entſtanden, mit prächtigen Hofarkaden, die jetzt verbaut ſind, korinthiſchen Pilaſtern und reich ſculpirten Archivolten und Zwickeln. In derſelben Provinz das Schloſs von Chareil,[9]) das im Innern einen Kamin von glänzender Arbeit mit zierlichem Arabeskenfries und mit ioniſchen Säulenſchäften beſitzt, die

[1]) Vgl. die ſchöne Abbildung in den Châteaux hiſtoriques a. a. O. — [2]) V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — [3]) Ebend. und bei Baron de Wismes, le Maine et l'Anjou, (lithogr. Anſichten). — [4]) V. Petit, a. a. O. — [5]) Ebend. — [6]) Baron de Wismes, a. a. O. — [7]) Les châteaux hiſtoriques II, 151 ff. — [8]) L'ancien Bourbonnais, par Achille Allier, continué par A. Michel et L. Battifier. Moulins 1838. — [9]) Ebend.

Digitized by Google

ganz aus Blätterreihen beſtehen. Bedeutend ſodann das herzogliche Schloſs zu Nevers,[1]) um 1475 begonnen, ein mächtiger ſpätgothiſcher Bau mit einem durchbrochenen polygonen Treppenhaus an der Mitte der Façade, im 16. Jahrhundert erneuert und namentlich mit einem reichen Dachgeſchoſs ausgeſtattet, deſſen Fenſter mit Karyatiden und Voluten geſchmückt ſind. Das alte Schloſs der Herzöge von Anjou zu Angers,[2]) thurmartig in mittelalterlicher Anlage aufgebaut, in reicher und edler Renaiſſance geſchmückt, dabei klar und nicht überladen. Das Schloſs von Valençay,[3]) um 1540 entſtanden, mit groſsen runden Eckthürmen, in der Mitte ein mächtiger Pavillon, mit reichen Dachfenſtern und hohen Kaminen überladen, die Fenſter wie gewöhnlich mit Pilaſtern eingefaſst. Das Schloſs von Saint-Amand,[4]) das um dieſelbe Zeit ſein prächtiges Dachgeſchoſs und andere dekorative Zuſätze erhielt. Das Schloſs von Serrant unfern Angers,[5]) um 1545 erbaut, im 17. Jahrhundert vollendet, ohne Dachgeſchoſs in etwas ſtrengerer Renaiſſance durchgeführt, gleichwohl mit Kreuzfenſtern und Pilaſterwerk verſehen. Die Maſſen ſind in Bruchſteinen aufgeführt, aber in drei Geſchoſſen durch ioniſche, korinthiſche und Compoſita-Pilaſter in ſolidem Quaderwerk gegliedert. Auch hier folgen die derben Rundthürme auf den Ecken noch mittelalterlicher Anlage. Das Schloſs von Sédières[6]) (Correze), ein Bau des 15. Jahrhunderts, quadratiſch um einen ebenfalls quadratiſchen Hof angelegt, mit einem quadratiſchen Thurm an der einen Ecke und mit ausgekragten Rundthürmen, die das Portal und zwei Seiten des Wohngebäudes flankiren, im 16. Jahrhundert durch groſse Fenſter mit Pilaſterumfaſſungen zu einem Renaiſſanceſchloſs umgeſchaffen. Noch manche Bauten wären zu nennen, welche ähnliche Umgeſtaltung erfahren haben.

§ 41.

Schlösser der Normandie.

Nächst der Touraine iſt die Normandie reich an Bauten der Frührenaiſſance. Auch ſie zeigen die gemeinſamen mehrfach beſprochenen Merkmale, nur ſteigern ſie dieſelben durch noch üppigere Pracht der Ornamentik, die, wie wir ſahen, ein Erbtheil der ſpätgothiſchen Architekturſchule des Landes war. Wir nennen das Schloſs von Mesnières im Departement der untern Seine, nach quadratiſchem Plan angelegt, auf den Ecken mit Thürmen, deren einer die Kapelle enthält. Es iſt eins der groſsartigſten und impoſanteſten Werke der Zeit, um 1540—1546 erbaut, auſsen nach alter Sitte feſtungsartig ernſt, im Innern mit einem reizenden Hof, der von

---

[1]) V. Petit, a. a. O. — [2]) Baron de Wismes, a. a. O. — [3]) V. Petit, a. a. O. — [4]) Ebend. — [5]) Ebend. Vgl. dazu die Châteaux hiſtoriques I, 135 ff. — [6]) Viollet-le-Duc, Dictionn. VI, p. 314 fg.

Digitized by Google

Arkaden umgeben iſt.[1]) Die Schlöſſer von Condé am Yton und Boiſſey-le-Châtel, aus Quadern und Backſteinen maleriſch aufgeführt mit eleganten Dachfenſtern.

Im Departement Calvados gehört hieher das Schloſs von Laſſon und das von Fontaine-Henry, beide urſprünglich aus dem 15. Jahrhundert, aber im 16. erneuert und im Stil der Renaiſſance ausgebaut. Laſſon mit ſeiner überaus zierlichen Dekoration wird neuerdings als Werk *Hector Sohiers*

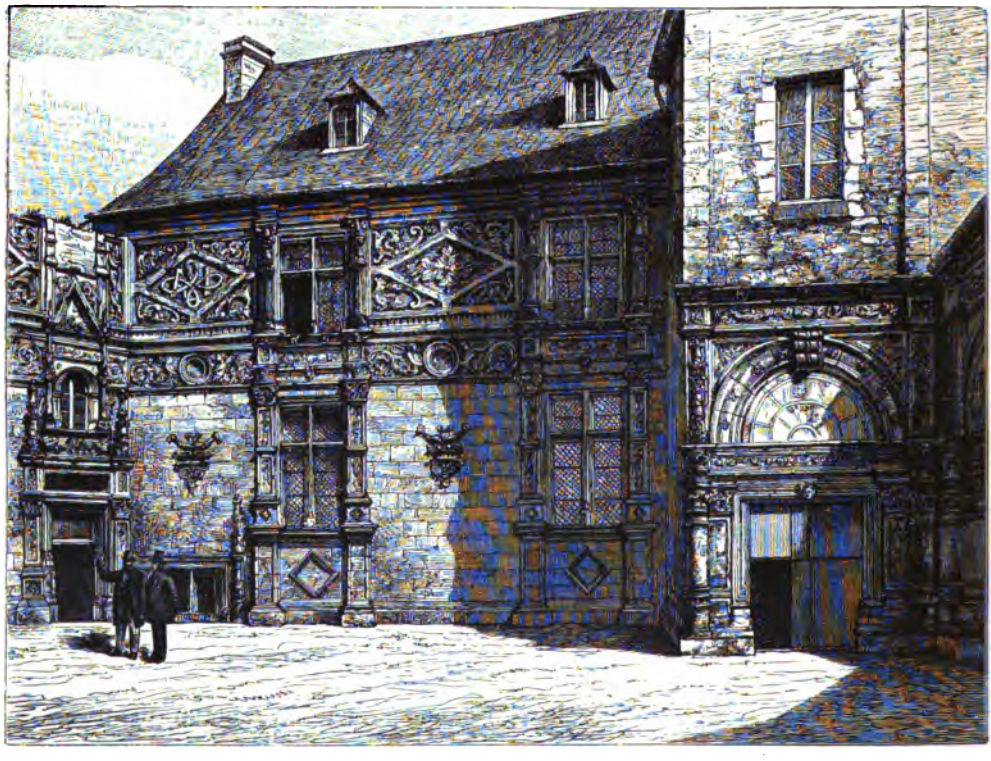


Fig. 59. Schloſs von Chanteloup. (Nach Sadoux-Paluſtre.)

bezeichnet, den wir als den ausgezeichneten Meiſter des Chors an St. Pierre in Caen im § 96 werden kennen lernen;[2]) Fontaine-Henry erhielt 1537 an ſeinen mittelalterlichen Kern einen Anbau, der durch ſein koloſſales, an Höhe den übrigen Bau weit überſteigendes Dach und deſſen rieſig aufgethürmten Kamin alles in dieſer Art in Frankreich Vorhandene hinter ſich läſst.[3]) Gleiches gilt von dem ſogenannten Manoir des Gendarmes, eigentlich Manoir de Nollent, unweit Caen, einem Bau von mittelalterlicher

[1]) Paluſtre VI, 278 mit Abb. — [2]) Ebenda II, 234 mit Abb. — [3]) Ebenda II, 280 mit Abb.

Digitized by Google

Anlage mit gewaltigen Rundthürmen, der mit eleganten Renaiſſancefenſtern und mit zahlreichen über die Flächen regelmäſsig vertheilten Medaillonbruſtbildern ſelbſt an den Zinnen geſchmückt iſt.[1]) Sodann das Schloſs von Fontaine-Etoupefour bei Caen, deſſen elegantes Portal von zwei runden Thürmen flankirt wird. Das Manoir von Bello, auf ſteinernem Unterbau in hölzernem Fachwerk mit Ziegeln ausgeführt, ein anziehendes Beiſpiel dieſer in der Normandie beliebten Conſtructionsweiſe. Sodann das Schloſs von Saint Germain de Livet bei Liſieux, in Quadern und Backſteinen erbaut.

Durch eine prachtvolle Polychromie zeichnet ſich das Schloſs von Auffay[2]) aus, ein einfaches Manoir mit runden Eckthürmen, von äuſserſt maleriſcher Erſcheinung. Von ähnlich ſchlichter Anlage iſt das Schloſs von Bainvilliers,[3]) ein Backſteinbau mit Pilaſtern in Hauſteinen, das Ganze in den zierlichen Formen von St. Pierre in Caen von 1527—1536 ausgeführt. Im Innern ein Kamin von 4 Meter Höhe, mit Kandelaberſäulchen eingefaſst. Von hohem Reiz iſt das Schloſs von Chanteloup[4]) (Manche), das in ſeiner üppigen Ornamentik und ſeiner reichen Gliederung an die frühen Bauten von Caen erinnert und wohl als ein Werk des *Hector Sohier* angeſprochen werden darf. (Fig. 59.) Sodann das Schloſs von Ivry-la-Bataille,[5]) 1537 erbaut, aber bis auf die Mauern eingeſtürzt und unter Heinrich II in ſtrengem doriſchen Stil wieder aufgebaut. Ein einfacher aber zierlicher Bau iſt das kleine Schloſs von Tourlaville[6]) bei Cherbourg, Fenſter und Portale mit korinthiſchen kannelirten Pilaſtern eingefaſst, die an dem runden Thurm durch ioniſche erſetzt ſind.

§ 42.

Schlösser in den östlichen Provinzen.

Auch in Isle de France und den benachbarten Gebieten iſt manches zierliche Werk aus dieſer liebenswürdigen Früh-Epoche anzumerken. Minder üppig als die Bauten der Normandie, nehmen dieſe Schlöſſer an der anmuthigen Geſtaltung Theil, welche durch die epochemachenden Prachtwerke Franz' I allgemeingültig geworden war.

So zeigt das erſt unter der Regierung Louis Philippe's zerſtörte Schloſs zu Sarcus in den einzelnen erhaltenen Theilen prachtvoll ornamentirte breite Bögen, zwiſchen welchen die Pfeiler noch mit gothiſchen Fialen enden, auſserdem ein reich umrahmtes Fenſter. Man lieſt die Jahrzahl 1523.[7]) Um dieſelbe Zeit, bald nach 1527, entſtand das Schloſs Anizy,[8]) von dem

---

[1]) Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 140. — [2]) Paluſtre II, 276 mit Abb. — [3]) Ebenda II, 276. — [4]) Ebenda II, 235 mit Abb. — [5]) Ebenda II, 216. — [6]) Ebenda II, 282 mit Abb. — [7]) Paluſtre a. a. O. I, 70 ff. — [8]) Ebenda I, 108 ff.

Digitized by Google

nur noch ein Flügel vorhanden iſt, in der Maſſe ein Backſteinbau mit geometriſchen Muſtern, ähnlich dem erzbiſchöflichen Palaſt zu Sens (vgl. Fig. 16.) Die Behandlung iſt einfach, aber von vollendeter Grazie, die Fenſter haben die übliche Einfaſſung durch korinthiſche Pilaſter, das Portal iſt ähnlich behandelt mit Pilaſtern und Giebelabſchluſs, die Ornamentik ſcheint von groſser Feinheit. Es war urſprünglich ein ſehr anſehnlicher Bau mit Pavillons und zwei Flügeln, von denen, wie geſagt, nur einer noch beſteht. Nach dem Vorbilde von Anizy iſt ſodann das Schloſs von Marchais[1]) behandelt, doch etwas bewegter in den Formen, mit kleinen Pavillons ausgeſtattet; 1546 vollendet.

Eine der bedeutendſten Anlagen war das ſeit 1528 für Anne de Montmorency begonnene Schloſs Fère-en-Tardenois,[2]) angeblich durch *Jean Bullant* erbaut. Aber nur wenige Bruchſtücke ſind davon übrig geblieben, allerdings hinreichend, um von der ehemaligen Groſsartigkeit des Werkes zu zeugen. Dahin gehört namentlich der grandioſe Viaduct von 61 Meter Länge, 3,30 Meter Breite, bei 20 Meter Höhe, machtvoll wie ein Römerwerk, die Bögen in ſchlichter, aber ausdrucksvoller Weiſe mit facettirten Quadern geſäumt. Auch das prachtvolle Hauptportal iſt erhalten, mit doriſchen Säulen eingefaſst, dabei das Fenſter des oberen Geſchoſſes nach Bullant's Art über das Geſimſe in's Dach hinaufragend und mit Bogengiebel geſchloſſen. Dieſe Theile ſind nicht vor 1566 vollendet, wie denn das Ganze ſchon mehr den Charakter der Zeit Heinrichs II athmet. Endlich wäre noch das Manoir von Huleux[3]) zu nennen, das mit ſeinen ſchlichten Pilaſtern in den drei Ordnungen den Anfang der Regierung Heinrichs II anzeigt. Im Innern ein hübſcher Kamin. Aus Burgund ſchlieſsen wir hier das Schloſs von Buſſy-Rabutin (Côte d'or) an,[4]) deſſen Hof mit ſeinen Arkaden noch der Zeit von Franz I angehört, während die Hauptfaçade den Stil der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aber noch in ſehr gemäſsigter, ja ſtrenger Behandlung zeigt. Kraftvoll iſt die Gliederung der Flächen durch korinthiſche Pilaſter, welche die Fenſter einrahmen; dazwiſchen belebt allerlei Niſchenwerk die Maſſen. Die aus der Epoche Franz' I ſtammenden Theile bieten an den Arkaden des Erdgeſchoſſes, ſowie der kleinen Fenſtergalerie des oberen Stockwerkes noch den Korbbogen der früheſten Zeit. Auf den Ecken erheben ſich ſchlichte Rundthürme.

---

[1]) Paluſtre I, 110 fg. — [2]) Ebenda I, 114 ff. mit Abb. — [3]) Ebenda I, 89. — [4]) Les châteaux hiſtoriques II, 75 ff.

Digitized by Google

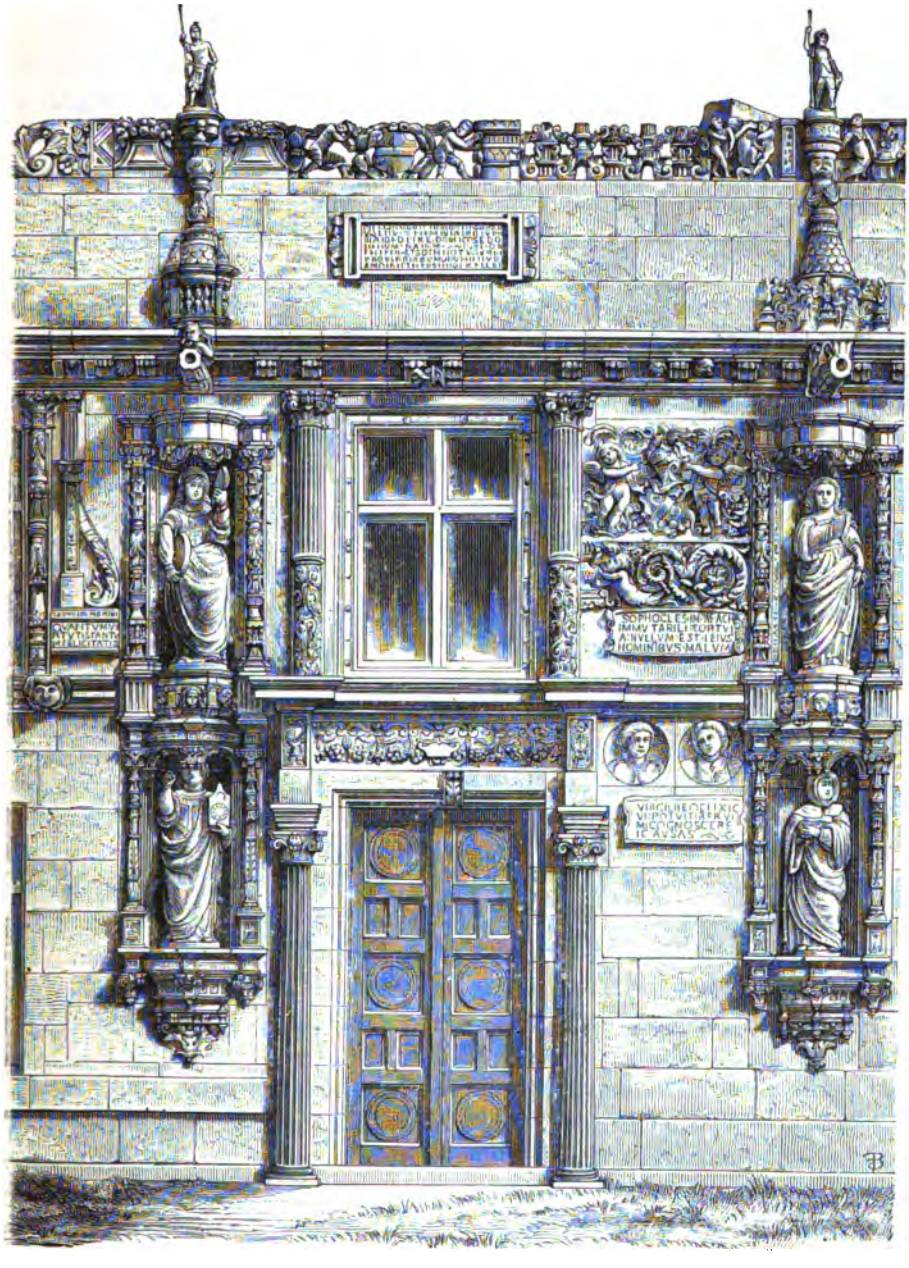


Fig. 60. Schloſs von Uſſon. (Baldinger nach Phot.)

Digitized by Google

§ 43.

Schlösser im Süden.

Beſchränkter an Zahl ſind die Bauwerke, welche die ſüdlichen Provinzen in die Reihe der Schöpfungen dieſer Zeit zu ſtellen haben. Sie zeigen außerdem ein geringeres Verſtändniſs der antiken Formenwelt. Aber ſie entſchädigen dafür in gewiſſem Sinn oft durch ihre dekorative Pracht, die ſich im Prinzip weſentlich unterſcheidet von der Dekorationsluſt der nördlichen und mittleren Provinzen. In der Touraine und auch in der Normandie werden die architektoniſchen Glieder zart und beſcheiden gebildet, und die Arabesken und figürlichen Ornamente an den beſten Werken in graziöſer Feinheit behandelt, ſo daſs nur durch den oft überſchwänglichen Reichthum ihrer Anwendung der überaus prachtvolle Eindruck entſteht. In den ſüdlichen Denkmalen dagegen werden die architektoniſchen Glieder ſelbſt mit jener üppigen lebenſtrotzenden Energie gebildet, die ſchon an den antiken Denkmälern des ſüdlichen Frankreichs ſo auffallend zur Erſcheinung kommt. Wenn ſich damit ein kräftiger plaſtiſcher Schmuck verbindet, ſo iſt auch dies ein Zug, den ſchon die römiſchen Denkmäler des Landes aufweiſen.

Eins der glänzendſten Beiſpiele dieſer Richtung iſt das Schloſs von Uſſon (Dep. Puy de Dôme, Arr. Iſſoire), Fig. 60, an Ueppigkeit und Pracht wohl eins der reichſten in ganz Frankreich. An den vielfach vorhandenen Inſchrifttafeln, welche in klaſſiſchen Schriftzügen Stellen aus antiken Autoren enthalten, macht ſich ſchon das Cartouchenwerk bemerklich, das auf die Zeit um die Mitte des 16. Jahrhundert hindeutet. Im Uebrigen aber iſt die ziemlich lockere Compoſition, die ſpielende Pracht der Einzelformen, der ganze dekorative Apparat noch völlig im Charakter der Frühzeit. Beſonders gilt dies von den im Erdgeſchoſs und dem oberen Stock über einander angebrachten Niſchen mit ihren phantaſtiſch dekorirten Conſolen und der bunten Mannigfaltigkeit ihrer Candelaberſäulchen. Die in denſelben angebrachten weiblichen Figuren von Tugenden verrathen eine ziemlich plumpe Unbehülflichkeit der ausführenden Künſtler. Direkte antike Studien nach den Römerwerken des ſüdlichen Frankreich erkennt man in den prunkvollen Akanthusranken mit eingeſtreuten Genien und andrem Figürlichen, welche überall reichlich vertheilt ſind, ebenſo in den Medaillonköpfen des Erdgeſchoſſes, dem kräftigen Conſolengeſims des Hauptgeſchoſſes und den Genien ſammt Fruchtkränzen, welche als durchbrochener Fries die Attika bekrönen. Das Erdgeſchoſs übrigens hat bedeutend gelitten, und namentlich gehört die Einfaſſung des Portals mit den ſteifen kannelirten Säulen und den magern Fruchtſchnüren einer Erneuerung wie es ſcheint des 18. Jahrhunderts an. Das ganze Werk, ſo wenig man es als eine hohe-

Digitized by Google

künſtleriſche Leiſtung hinſichtlich der Compoſition auffaſſen kann, feſſelt doch durch die überſtrömende Ueppigkeit der Einzelbehandlung.

Hieher gehört dann auch, obwohl in einem ganz andern Charakter angelegt und durchgeführt, das mächtige Schloſs von La Rochefoucauld bei Angoulême.[1]) Als Stammſitz des berühmten gleichnamigen Geſchlechtes reicht ſeine Entſtehung noch in's Mittelalter hinauf, wie namentlich der gewaltige viereckige Donjon mit ſeinen Machicoulis beweiſt. Auch die

Fig. 61. Schloſs La Rochefoucauld. Oſtfaçade. (Baldinger nach Phot.)

Anlage des mächtigen aus zwei Flügeln, einem öſtlichen und einem ſüdlichen, beſtehenden Hauptbaues mit den dräuenden runden Eckthürmen, von denen der eine wie gewöhnlich die Kapelle enthält, die ſich ſchon nach auſsen durch die hohen gothiſchen Fenſter markirt, iſt noch ein mittelalterlicher Gedanke. Aber in der Frühzeit der Regierung Franz' I (um 1528) vollzog ſich ein durchgreifender Umbau, der unter François II La Rochefoucauld und ſeiner Gemahlin Anna von Polignac ausgeführt wurde.

[1]) Vgl. die ſchöne reich illuſtrirte Darſtellung in den Châteaux hiſtoriques I, 33 ff.

Digitized by Google

Dieſer Zeit gehört namentlich die in Figur 61 dargeſtellte Façade, ſowie die links im rechten Winkel anſtoſsende, die mit ihren Pilaſterſyſtemen, welche die Fenſter einſchlieſsen, noch mehr aber mit dem prachtvollen Kranzgeſims und der über demſelben ſich hinziehenden Galerie ſowie den in zierlich ſpielendem Aufbau durchgeführten Lucarnen das Vorbild des Schloſſes von Blois deutlich verräth. Von der prachtvollen Galerie des Innern mit ihren reich entwickelten Rippengewölben gaben wir in Fig. 18 S. 51 eine Anſchauung. Dieſe Galerie zieht ſich, äuſserlich mit Pilaſterſyſtemen eingefaſst, in drei Stockwerken an der Hofſeite öſtlich und ſüdlich hin und hat an Groſsartigkeit und Pracht in Frankreich nicht ihres Gleichen. Nach oben iſt ſie durch eine phantaſtiſch reiche Bekrönung abgeſchloſſen, in welcher gothiſche Wimperge und Fialen in die Sprache der Renaiſſance überſetzt ſind. Freilich fehlt auch nicht eine ſtattliche Wendelſtiege, wenn dieſelbe auch hinter denen von Chambord und Blois zurückſtehen muſs. Beſonders reich und edel ausgebildet ſind die Portale, welche aus der Galerie die Verbindung mit den anſtoſsenden Räumen bewirken. (Vgl. Fig. 18.)

Im Languedoc iſt das Hauptwerk das ſtattliche Schloſs von Aſſier.[1]) An Stelle einer älteren Burg, von welcher ein Thurm beibehalten wurde, erbaute es Galliot de Genouilhac, der ſchon unter Karl VIII mit in Italien war, unter Franz I in der Schlacht von Pavia die Artillerie commandirte und ſpäter eine Zeit lang Finanzminiſter wurde. Im 18. Jahrhundert, 40 Jahre vor der Revolution zerſtört, ſteht es als immerhin noch bedeutende Ruine da. Das Ganze iſt maleriſch reich entwickelt und zeigt auf einer Abbildung vom Jahre 1680 einen groſsen viereckigen Hof, an der einen Seite mit rechtwinklig einſpringendem Flügelbau. Das Schloſs bildete ein Quadrat von 168 Fuſs; die inneren Hoffaçaden gehörten der Zeit Franz' I, ebenſo ein Theil des Aeuſseren, an welches der alte mächtige runde Eckthurm ſtöſst. Im Uebrigen ſcheint der Ausbau der äuſseren Front in das Ende dieſer Epoche, wenn nicht ſchon in die Zeit Heinrichs II zu fallen.

Das Hauptportal iſt in der Weiſe eines antiken Triumphbogens gebildet und mit korinthiſchen Säulen eingerahmt. Darüber öffnet ſich eine groſse Niſche, von zwei Ordnungen ioniſcher Säulen eingefaſst, die einen antiken Giebel tragen. In der Niſche ſah man das Reiterbild Franz' I. Die Fenſter ſind zum Theil noch nach alter Weiſe mit Kreuzſtäben verſehen, zum Theil in ſtreng claſſiſcher Form durchgebildet. Merkwürdig iſt der hohe cannelirte Fries unter dem Dachgeſims, das mit ſchweren Conſolen in römiſcher Art geſchmückt iſt. In all dieſen Formen zeigt ſich jene pompöſe, etwas maſſive Pracht, die wir als bezeichnendes Merkmal dieſer ſüdlichen Bauten hervorgehoben haben. Dies prunkvolle Geſims hat ſo gefallen, daſs man

[1]) Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. T. I, Vol. 2.

Digitized by Google

es ſammt dem Frieſe auch dem alten runden Eckthurm hinzugefügt hat. Die Dachfenſter ſind mit ioniſchen Pilaſtern eingefaſst und zeigen eine Volutenkrönung.

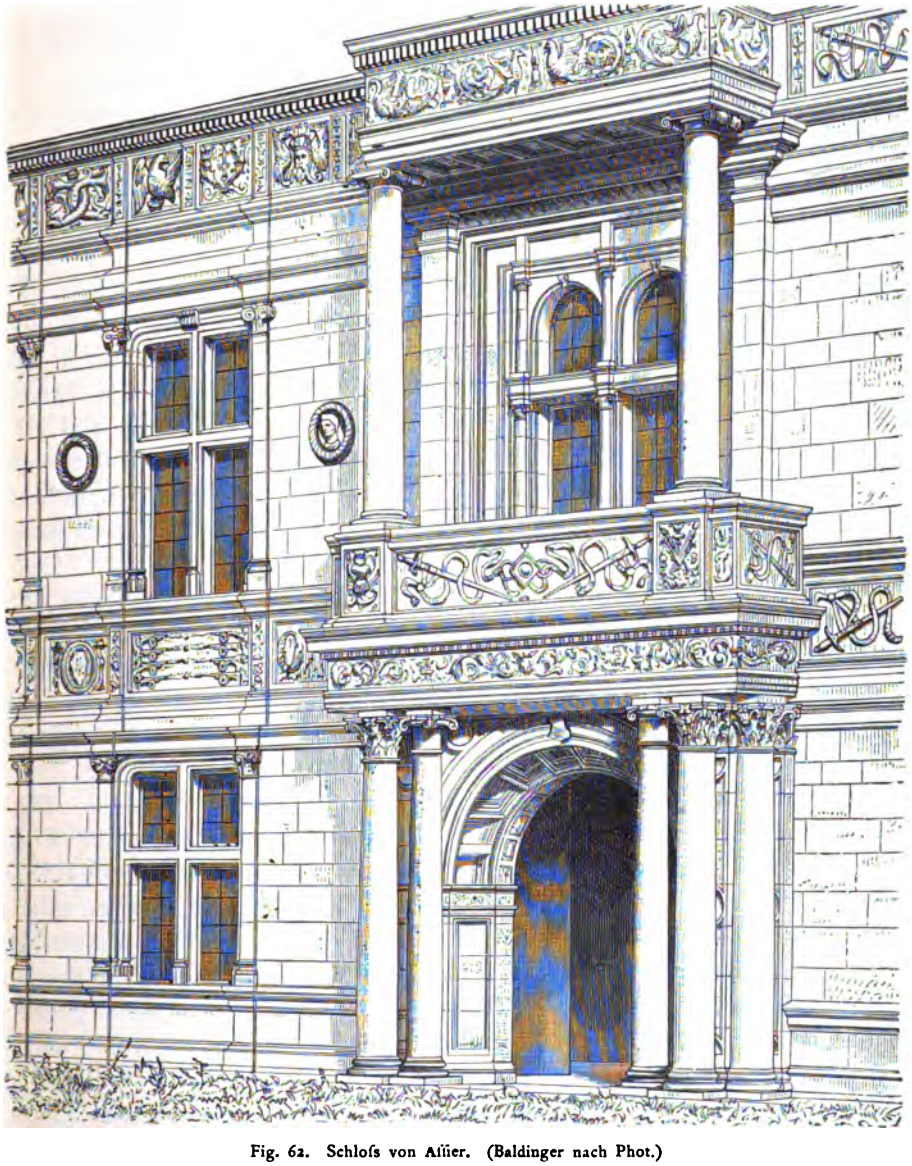


Fig. 62. Schloſs von Aſſier. (Baldinger nach Phot.)

Ungleich eleganter, zierlicher, reicher, ohne Frage auch früher ſind die Hoffaçaden. (Fig. 62). Die Fenſter haben im unteren und oberen Geſchoſs den geraden, aber nach mittelalterlicher Weiſe an den Enden abge-

Digitized by Google

rundeten Sturz, dazu die Theilung durch Kreuzſtäbe. Gleichwohl werden ſie von Pilaſtern eingerahmt, die reich decorativ behandelt und unter einander nach beliebter Sitte zu einem durchgehenden Verticalſyſtem verbunden ſind. Ueberaus reich iſt die plaſtiſche Belebung aller Flächen. In den Wandfeldern zwiſchen den Fenſtern ſieht man zwölf römiſche Kaiſerbüſten in bekränzten Medaillons; auſserdem Salamander, Embleme und Wappen in reicher Ausführung. Unter den Fenſtern des Obergeſchoſſes zahlreiche mythologiſche Scenen in Reliefs. Den Abſchluſs bildet ein hoher attikenartiger Fries mit Pilaſtern, darin Embleme und die Namenszüge des Erbauers. Ein elegantes Zahnſchnittgeſims krönt das Ganze. Das Hofportal öffnet ſich in einem groſsen Bogen, der jederſeits mit drei korinthiſchen Säulen eingefaſst iſt, offenbar einer der ſpäteren Zuſätze. Die Wölbung zeigt prächtige Caſſetten. Ueber dem Portal iſt eine Loggia angebracht, die von vorſpringenden ioniſchen Säulen umrahmt wird. Das Ganze trägt ein ungemein phantaſievolles Gepräge. Unter den Deviſen des Erbauers lieſt man wiederholt den Spruch: »J'AIME FORT UNE«, wobei der Doppelſinn beabſichtigt iſt, der durch Zuſammenziehen der beiden letzten Worte entſteht. Daneben findet man als humoriſtiſche Bekräftigung: »OUI JE L'AIME SICUT ERAT IN PRINCIPIO.« Das Innere des Baues weiſt ſchöne Treppen und prachtvolle Kamine auf.

Eine etwas ungeſchickte, aber ebenfalls reiche Frührenaiſſance zeigt ſodann das Schloſs Montal bei St. Céré (Lot), in anmuthiger Lage auf einem Hügel noch vor 1534 erbaut.[1]) Es beſteht aus zwei von Thürmen flankirten Flügeln, iſt aber nie ganz vollendet worden. Beſonders reich ſind auch hier die Façaden des Hofes ausgeführt, namentlich durch einen prachtvollen Relieffries zwiſchen Erdgeſchoſs und oberem Stockwerk, ſowie Niſchen mit Bruſtbildern zwiſchen den Fenſtern bemerkenswerth. Dabei folgen die Giebelkrönungen mit ihren Krabben nach gothiſcher Form. Fenſter und Thüren zeigen den an den Ecken abgerundeten geraden Sturz, erſtere auſserdem eine Theilung durch Kreuzſtäbe. Die einfaſſenden Pilaſter haben zum Theil elegante Ornamente. Die Fenſterbrüſtung zwiſchen dem unteren und oberen Stockwerk iſt mit einem breiten Fries von Arabesken, Sirenen, Namenszügen und Emblemen geſchmückt. Im oberen Geſchoſs ſieht man zwiſchen den Fenſtern Bruſtbilder in Medaillons, die von Pilaſtern und häſslichen ſteilen Giebeln eingefaſst ſind. Dies verleiht im Einklang mit den keineswegs glücklichen Verhältniſſen dem Eindruck des Ganzen etwas Befangenes, Ungeſchicktes.

Im Innern fällt eine prächtige Wendelſtiege auf, deren Plafond ganz mit eleganten Ornamenten bedeckt iſt. Sodann zeigt der groſse Saal des

[1]) Taylor et Nodier, a. a. O. Vgl. die Châteaux hiſt. I, 167 ff.

Digitized by Google

Schloſſes, der ein gothiſches Rippengewölbe auf Conſolen hat, einen reichen Kamin mit Arabeskenfries, in etwas wunderlicher Weiſe mit zwei Attiken über einander bekrönt, beide reichlich mit Wappen und eleganten Ornamenten geſchmückt. Man ſieht: es iſt eine Provinzialkunſt, der die Quellen des Formenverſtändniſſes etwas fern liegen.

Hieher gehört auch das Schloſs von Bourdeilles[1]) (Dordogne), im Weſentlichen ein mittelalterlicher Bau von kriegeriſch-trotzigem Charakter, an welchen indeſs im 16. Jahrhundert Jacquette de Montbrun, die Wittwe des Schloſsherrn und Schwägerin Brantômes, einen Neubau fügte, der jedoch nicht vollendet wurde. Es iſt eine faſt quadratiſche Anlage, im Innern durch eine ſtattliche Treppe und einen noch wohl erhaltenen »goldenen Saal« bemerkenswerth. Die ſchönen Wandtäfelungen und die reichgemalten Holzplafonds werden höchlich geprieſen. Endlich muſs das alte Schloss zu Pau[2]), jetzt im Beſitz des Staates, wegen ſeiner im üppigſten Stil Franz' I ausgeführten Theile hier genannt werden. In ſeiner Maſſe iſt es ein gewaltiger düſterer gothiſcher Bau aus verſchiedenen Zeiten des Mittelalters, dem Hauptbeſtande nach aus dem 14. Jahrhundert, wo ein Architekt *Sicard de Lordas* genannt wird. Zu dem coloſſalen aus Backſteinen errichteten Donjon und den übrigen drei mittelalterlichen Thürmen, die abweichender Weiſe nicht rund, ſondern ſämmtlich viereckig ſind, wurden neuerdings unter Louis Philippe (ſeit 1838) und Napoleon III je ein neuer hinzugefügt, ſo daſs das Schloſs jetzt nicht weniger als ſechs Thürme zeigt. Die uns hier angehenden Theile wurden unter Henri d'Albret und ſeiner Gemahlin, der hochgebildeten Margarethe von Navarra, Franz' I berühmter Schweſter, ſeit 1527 ausgeführt. Dahin gehören die prächtigen Lucarnen des Hofes ſowie einige Portale und Fenſter, die zu den graziöſeſten Arbeiten der Zeit zählen. Nicht bloſs ſind alle Einzelheiten von jener ſpielenden Anmuth und Phantaſiefülle, welche jene Zeit beſeelt, ſondern der plaſtiſche Reichthum iſt nach der Gewohnheit dieſer ſüdlichen Schule ſo groſs, daſs ſelbſt die Kreuzſtäbe der Fenſter völlig in Sculptur aufgelöſt ſind. Im Innern iſt ein ſchöner Kamin beachtenswerth. Im vorigen Jahrhundert verfallen und herabgekommen, wurde das Schloſs in der Revolution als Gefängniſs und Kaſerne benutzt und erfuhr erſt in neuerer Zeit eine vollſtändige Wiederherſtellung. Zu ſeinen höchſten Reizen gehört die wundervolle Lage.

---

[1]) Les châteaux hiſtoriques III, 31 ff. — [2]) Ebenda III, 45 ff.

Digitized by Google

§ 44.
Das Schloss von Bournazel.

Der ſchönen Veröffentlichung A. Bertys [3]) verdanken wir die Bekanntſchaft mit einem bis dahin nirgends genannten Schloſſe der Renaiſſance, in welchem man eine der vollendeten, muſtergiltigen Schöpfungen anzuerkennen hat, deren Zahl äuſserſt beſchränkt iſt. Wir meinen das Schloſs von Bournazel, welches unfern der Station Cranſac an der Eiſenbahnlinie Rodez-Villefranche in hochromantiſcher Gebirgsumgebung gelegen iſt. Einer der Kriegshauptleute Franz' I, Jean de Buiſſon, der in der Schlacht von Cériſolles verwundet worden war, lieſs es errichten, um darin von ſeinen Strapazen auszuruhen. Man lieſt an dem Gebäude die Jahrzahl 1545. In der That trägt ſeine Architektur den Charakter jener edlen Schönheit, welche die Anmuth und Phantaſiefülle der Frührenaiſſance zum Ausdruck einer harmoniſchen Ruhe mäſsigt. Als Schöpfer des Baues nennt man einen ſonſt unbekannten Künſtler *Guillaume Lysforgues*, dem man auch die Erbauung des Schloſſes von Graves zuſchreibt. Aber ſelbſt wenn dieſer verſchollene beſcheidene Meiſter einer entlegenen Provinz nichts Andres geſchaffen hat, als nur das Schloſs von Bournazel, ſo gebührt ihm mit vollem Recht ein Ehrenplatz neben Lescot, de l'Orme und Bullant. Sein Bau trägt das Gepräge einer machtvollen Majeſtät und vornehmen Gröſse, darin man deutlich die tiefen Eindrücke Roms und ſeiner antiken Herrlichkeit nachfühlt.

Das Schloſs war ohne Zweifel auf vier um einen Hof zu gruppirende Flügel berechnet. Von dieſen iſt nur der längere nördliche und der kürzere öſtliche, ſowie ein Anſatz des ſüdlichen zur Ausführung gekommen. Der letztere enthält ein groſses Treppenhaus mit der in vier rechtwinklig gebrochenen Läufen geführten Hauptſtiege; im öſtlichen liegen die Haupträume, namentlich ein Saal von 45 Fuſs Länge zu 25 Fuſs Breite; den nördlichen nimmt eine Reihe von Wohngemächern ein, die am weſtlichen Ende des Baues auf eine zweite ſtattliche Treppe mündet. Auch dieſe iſt im Sinne der neuen Zeit mit geradem Laufe angelegt. An's Mittelalter dagegen erinnern die beiden maſſigen Rundthürme, welche die äuſseren Ecken des Baues flankiren.

Der Architekt hat den äuſseren Façaden das Gepräge eines ſtrengen, faſt herben Ernſtes gegeben. Ihre Mauern ſind in Bruchſteinen ausgeführt, und nur die Fenſter mit ihren Umfaſſungen zeigen eleganten Quaderbau und Pilaſterſtellungen, im Erdgeſchoſs joniſche, im oberen Stockwerk korinthiſche, im Dachgeſchoſs doriſche. Unter einander ſind dieſe Syſteme

---

[1]) La renaiſſ. monum. Tom. I. Neun Tafeln.

Digitized by Google

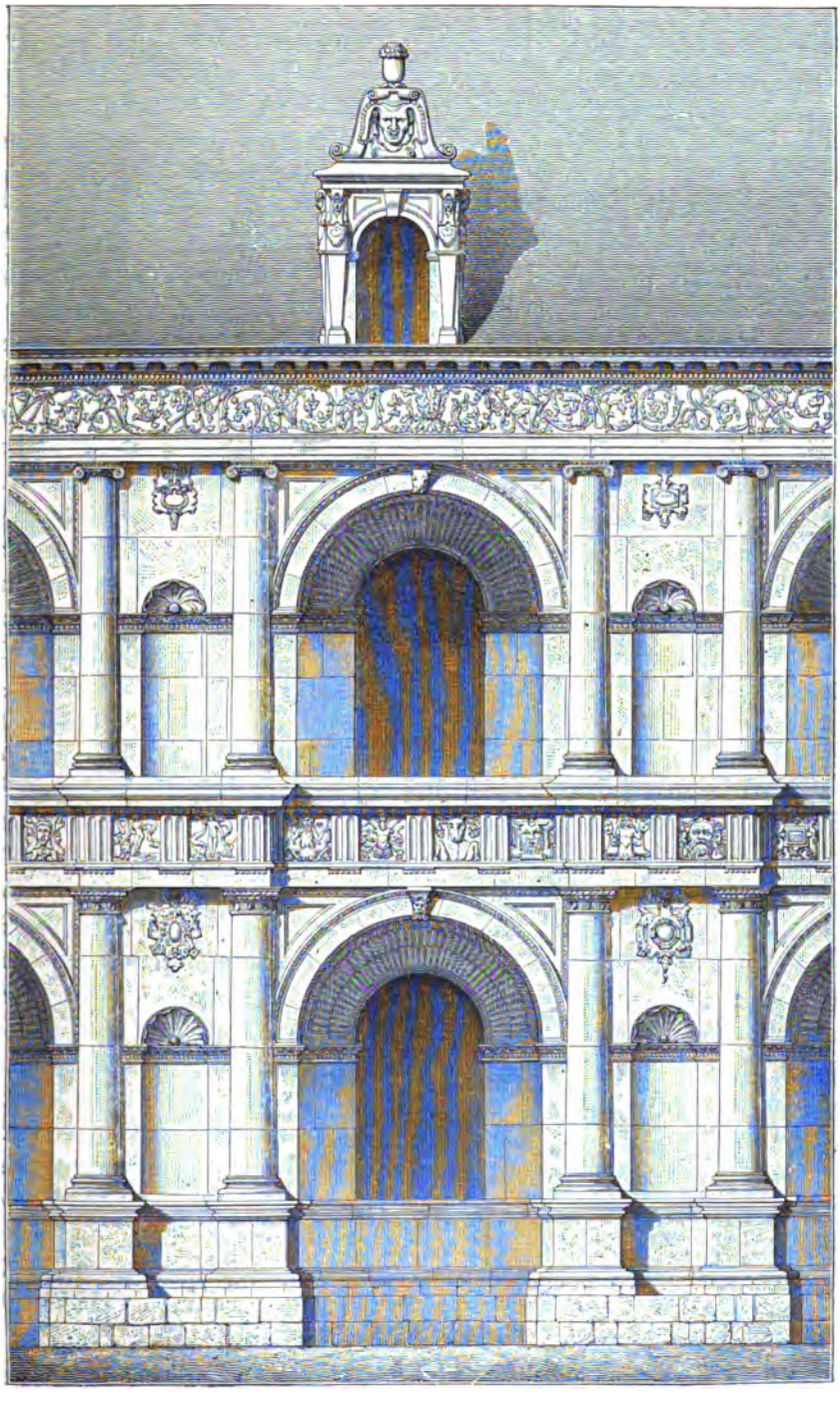


Fig. 63. Schloſs von Bournazel.

Digitized by Google

vertikal verbunden durch ſtelenartig verjüngte Pilaſter, die im oberen Geſchoſs ſich als ziemlich manierirte Hermen entwickeln. Dieſe ganze Compoſition iſt weder durch die Verhältniſſe noch durch ihre innere Verbindung eine glückliche zu nennen. Um ſo überraſchender wirken die Façaden des Hofes.

Die nördliche, längere zeigt fünf breite Theilungen, die im Erdgeſchoſs durch doriſche, im oberen durch ioniſche Halbſäulen bewirkt werden. Jede derſelben ſchlieſst unten und oben ein bald zweitheiliges, bald ſchmaleres eintheiliges Fenſter ein. Darüber ein Dachgeſchoſs, deſſen Fenſter mit korinthiſchen Pilaſtern bekleidet und mit luſtigen Giebelaufſätzen im Sinn der Gothik bekrönt ſind. Dieſs iſt der einzige Anklang ans Mittelalter, und auch hier gehört das Einzelne dem neuen Stil. Die Fenſter der anderen Stockwerke ſind im Erdgeſchoſs mit doriſchen, im oberen mit ioniſchen Pilaſtern eingerahmt und durch kräftige antikiſirende Giebel bekrönt, denen ſogar kleine Akroterien beigegeben ſind. Alle dieſe Formen zeigen ungemein feine und elegante Durchbildung; wirken aber noch bedeutender durch die ſchönen Verhältniſſe und vor Allem durch die ungewöhnlich breiten Mauerflächen, welche die Fenſter einſchlieſsen. Dieſs hauptſächlich erzeugt den wahrhaft vornehmen Eindruck des Baues. Dazu kommt dann noch die Opulenz der Decoration, eine Fülle plaſtiſcher Ausſtattung, die ſich gleichwohl der ruhigen Geſammthaltung ſo glücklich unterordnet, wie an ſehr wenigen franzöſiſchen Bauten und nur an den claſſiſch durchgebildeten der Fall iſt. Schon die Gebälke der Fenſter im Erdgeſchoſs haben Triglyphenfrieſe mit Stierſchädeln und Schilden in den Metopen. Jeder Fenſtergiebel umſchlieſst auſserdem eine der Antike nachgebildete Büſte. Dann kommt der groſse doriſche Fries des Erdgeſchoſſes, in deſſen Metopen eine unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit von Reliefdarſtellungen, verzierte Schilde, Masken, Stierſchädel, Cartouchen, elegant ornamentirte Rüſtungen und Waffen, ſelbſt freie plaſtiſche Scenen ſich zeigen. Noch prachtvoller iſt das Hauptgeſims mit ſeiner nach den eleganteſten antiken Muſtern durchgebildeten Conſolenreihe, die merkwürdiger Weiſe unter dem Architrav ſich hinzieht, während ein kleineres Conſolengeſims den oberen Abſchluſs bildet. Dazwiſchen läuft ein hoher Fries, in ganzer Länge mit prachtvollen Akanthusranken geſchmückt, in welchen Genien neben reich ornamentirten Masken ſpielen. Die Ausführung dieſes verſchwenderiſchen plaſtiſchen Schmuckes ſoll zum Theil von unübertroffener Meiſterſchaft zeugen.

Aber noch bedeutender geſtaltet ſich die öſtliche Façade. Sie befolgt die Ordonnanz der nördlichen mit ihren elegant cannelirten doriſchen und ioniſchen Halbſäulen und ihren prachtvollen Geſimſen. Was ihr aber den Eindruck einer in der geſammten Hochrenaiſſance nirgends übertroffenen Majeſtät verleiht, iſt die unvergleichlich ſchöne Verwendung der Säulen-

Digitized by Google

ſtellungen. Dieſelben trennen paarweiſe, aber in weiten, durch Niſchen belebten Abſtänden die einzelnen Fenſter. Dieſe ſelbſt liegen bedeutend rückwärts in tiefen Bogenniſchen, welche durch die bedeutende Dicke der Mauern gebildet ſind. Im oberen Geſchoſs, wo dieſer Vorſprung ca. 6 Fuſs beträgt, bildet ſich dadurch ein Verbindungsgang, der ſich vor den Fenſtern hinzieht. Auch hier trägt Alles den Stempel der Claſſizität, namentlich die herrlichen Roſetten, welche in ſchön ſtyliſirten Umrahmungen den Bogenleibungen den Ausdruck leichter Anmuth und edler Pracht verleihen. Wir haben es wie geſagt mit der Schöpfung eines Meiſters erſten Ranges zu thun, der voll von den Eindrücken Roms mit friſcher Begeiſterung ſein künſtleriſches Gefühl in dieſem Prachtbau eines abgelegenen Gebirgsthales ausgeſprochen hat. Leider haben die Verwüſtungen der Revolutionszeit auch dieſes Denkmal ſchwer getroffen.

Digitized by Google

V. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

C. STÄDTISCHE GEBÄUDE.

§ 45.

Gattungen Städtischer Gebäude.

Den verſchiedenen Claſſen der Bevölkerung, welche ſchon ſeit dem frühen Mittelalter ſich innerhalb der Ringmauern der Städte angeſiedelt hatten, entſpricht die Mannigfaltigkeit der baulichen Anlagen. Zunächſt hatte der zahlreiche Adel des Landes, hatten ebenſo die bedeutenderen Klöſter, ſowohl in den gröſseren Städten der Provinzen als beſonders in Paris, ihre ſtändigen Abſteigequartiere. Dieſe Wohnungen, für welche der Franzoſe das Wort »Hôtel« beſitzt, gaben eine Nachbildung der Burg oder des Schloſſes, jedoch in verjüngtem Maaſsſtab und mit Beſeitigung der Elemente, welche auf die Vertheidigung berechnet ſind, alſo der Thürme und der Waſſergräben mit ihren Zugbrücken. Allein eine feſte Abſchlieſsung, eine vornehme Trennung und Zurückziehung vom lauten Treiben der Straſsen lag gleichwohl in der Tendenz der ariſtokratiſchen Bewohner; deshalb umgibt nach aufsen eine oft mit Zinnen gekrönte hohe Mauer das Ganze, und aus demſelben Grunde wird das Wohngebäude möglichſt ſeitab von der Straſse angelegt, von dieſer nach vorn durch einen Hof geſchieden. Nur die Pförtnerwohnung, allenfalls auch ſolche Räume, die mehr dem öffentlichen Verkehr des Hauſes dienen, werden an die äuſsere Umfaſſungsmauer angelehnt. An der Rückſeite liebt man, um auch dort vom Geräuſch der

Digitized by Google

Straſse getrennt zu ſein, einen Garten anzuordnen, der mit ſeinem Grün, ſeinen Blumen und Bäumen zugleich eine freundliche Erinnerung bot an Gärten und Parks, Wald, Feld und Wieſe, welche draufsen das Schloſs umgaben.

Wir haben in der vorigen Epoche (vgl. § 13) einige Muſterbeiſpiele ſolcher ſtädtiſchen Hôtels kennen gelernt: im Hôtel de la Trémouille die Stadtwohnung eines vornehmen Herrn vom Hofe, im Hôtel de Cluny das Abſteigequartier einer der mächtigſten Abteien des Landes. Aber ſchon damals ahmte das reich gewordene Bürgerthum in ſeinen hervorragenden Vertretern jene ariſtokratiſche Sitte nach, und Jacques Coeur ſtellte in ſeinem Hauſe zu Bourges ſich eine Wohnung her, die in ſtattlicher Anlage und reicher Ausſchmückung mit den Hôtels der vornehmen Herren wetteifert. In der Eintheilung der Räume zeigten dieſe Gebäude in verjüngtem Maafsſtab alle jene Eigenheiten, welche den Baronen der Feudalzeit von ihren Schlöſſern her lieb und vertraut geworden waren: einfach verbundene Räume verſchiedener Art, einen gröſseren Saal, oft galerieartig ausgedehnt, vor allem zahlreiche Verbindungen, hauptſächlich in vorſpringenden Thürmen durch Wendeltreppen vermittelt. Auch eine Hauskapelle pflegte dieſen herrſchaftlichen Wohnſitzen nicht zu fehlen.

Dieſe Grundzüge der Anlage bleiben auch während der Zeit Franz' I in Kraft. Sie waren offenbar viel zu innig mit dem Leben und den Gewohnheiten der Nation verwachſen, um leicht aufgegeben zu werden. Die einzige durchgreifende Umgeſtaltung vollzog ſich auf dem Gebiet der Decoration, die allmählich ſich von den mittelalterlichen Ueberlieferungen löſte und die Formen der Renaiſſance, ähnlich wie beim Schloſsbau und oft in überaus zierlicher Behandlung, aufnahm. Nur die Hofanlagen werden manchmal durchgreifender umgeſtaltet und erhalten durch ein ausgebildetes Syſtem von Arkaden auf Pfeilern oder Säulen ein höheres monumentales Gepräge und ein neues Motiv für die wohnliche Verbindung der Räume.

Aus dem Hôtel wächſt in nothwendiger Conſequenz das Palais hervor, das die Elemente jener Gebäude, nur in geſteigerter Anlage, weiter bildet. Es erhebt ſich in ähnlicher Weiſe über die Anlage des Hôtels, wie ſein Beſitzer ſich über die geſellſchaftliche und politiſche Stellung jener ariſtokratiſchen Claſſe erhebt. Das Palais iſt nach franzöſiſchem Begriff in erſter Linie die Wohnung des Souverains. Man ſpricht daher vom Palais des Louvre, der Tuilerieen. Aber auch die Häuſer jener hohen Würdenträger des Staates oder der Kirche, welche in ihrem Kreiſe die Rechte der Souverainetät ausübten, werden als Palais bezeichnet. Dahin gehören namentlich die biſchöflichen oder erzbiſchöflichen Reſidenzen. Wie ſchon bemerkt, weichen dieſelben im Weſentlichen von der Anlage der Hôtels nicht ab, nur daſs ſie dieſelbe, den Bedürfniſſen eines gröſseren Hofhalts entſprechend,

Digitized by Google

umfangreicher anlegen und groſsartiger entwickeln. Ein Punkt jedoch muſs beſonders als charakteriſtiſch hervorgehoben werden: die Anlage eines groſsen, auf eine bedeutendere Menge berechneten Saales, der zu feierlichen Handlungen verſchiedener Art gebraucht wurde, und in welchem ſich der Begriff der Souveränetät gleichſam verkörperte. Dieſer Saal hatte dann bald auch die geräumigere Anlage der zugehörigen Räumlichkeiten, Nebenzimmer, Vorſäle, Veſtibuls zur Folge; beſonders aber führte er bald zur groſsartigeren Ausbildung des Treppenhauſes, das als »Escalier d'honneur« ſeine ſelbſtändige Bedeutung erhielt. Die Renaiſſance fand im Verlaufe ihrer Entwicklung vorzüglichen Anlaſs zur mannigfaltigen und groſsartigen Löſung gerade dieſes Bauprogramms.

Dieſen ariſtokratiſchen Wohnungen ſteht das einfache bürgerliche Wohnhaus als Vertreter der zahlreichen Claſſe gegenüber, die überwiegend dem kaufmänniſchen und gewerblichen Betriebe angehört. Schon das Bürgerhaus des Mittelalters zeichnete ſich durch die Mannigfaltigkeit der Planformen und des Aufbaues aus. Der individualiſtiſche Charakter jener Epoche trieb jeden Einzelnen, ſeine Wohnung nur nach eigenem Bedürfniſſe zu geſtalten und die Anordnung des Innern nach auſsen energiſch auszuſprechen. In den groſsen Handels- und Fabrikſtädten der nördlichen Gegenden drückt die Rückſicht auf den öffentlichen Verkehr dem Hauſe ihr Gepräge auf. Das Erdgeſchoſs öffnet ſich mit weiten Fenſtern oder Kaufläden, bisweilen mit Bogenhallen auf die Straſse. Der Eingang liegt zu ebener Erde und führt unmittelbar in einen groſsen Flur, der dem geſchäftlichen Verkehr gewidmet, erforderlichen Falles als Verkaufslokal eingerichtet war. Von ihm führte ein ſchmaler Gang nach dem hinter dem Haus liegenden Hofe, der oft von Speichern und andern Vorrathsräumen begrenzt wurde. Auf ihn gehen ein oder mehrere Hinterzimmer hinaus, die zu Comtoirs beſtimmt waren. Aus dem groſsen Flur, der im Bürgerhauſe gleichſam die Stelle des Saales im Ritterſchloſs vertritt, führt eine freiliegende gerade Treppe, oder auch eine Wendelſtiege in das obere Geſchoſs, welches als Wohnung für die Familie vorbehalten iſt und über dem Flur ein entſprechendes nach der Straſse gehendes Hauptzimmer beſitzt. Küche und Schlafkammern liegen nach dem Hofe, für letztere iſt auſserdem in einem zweiten Geſchoſs meiſtens noch geſorgt. Dieſe Häuſer zeichnen ſich im Aufbau der Façade durch die zahlreichen groſsen Fenſter aus, welche oft, von ſchmalen Pfeilern getheilt, die ganze Breite einnehmen. Sie wollen ſich ſo weit wie möglich gegen die Straſse öffnen, mit dem Verkehre draufsen in Verbindung ſtehen. Unterſtützt wird dieſe Tendenz in den nördlichen und mittleren Provinzen durch den Fachwerkbau, der bis in die Renaiſſancezeit hinein herrſchend bleibt. Die zahlreichen kleineren Abtheilungen, welche dieſe Conſtruction mit ſich bringt, leiſteten der Vielfenſtrigkeit Vorſchub.

Digitized by Google

Anders geſtalten ſich Plan und Aufbau des Hauſes in den ruhigen Ackerſtädten oder in Fällen, wo ein begüterter Bürger ſich zu behaglichem Lebensgenuſs die Wohnung errichtet. Hier fällt die Rückſicht auf den öffentlichen Verkehr fort, vielmehr tritt das Streben ein, ſich mit dem Leben der Familie möglichſt zurückzuziehen und nach aufsen abzuſchlieſsen. In der Regel ſteigt man von der Straſse auf einer Freitreppe zu der geſchloſſenen Thür des Erdgeſchoſſes empor, das ſich vornehm über das Niveau der Straſse erhebt. Die innere Eintheilung bleibt indeſs der oben erwähnten verwandt, wie denn gewöhnlich die Häuſer auf ſchmalem aber tiefem Grundſtück dicht an einander gerückt werden, ſo daſs eine Beleuchtung nur von der Straſse und vom Hinterhofe zu erzielen iſt. Das Erdgeſchoſs in dieſen Häuſern wird für Dienſtzwecke, für Küche und Vorrathskammern beſtimmt. Im Flur liegt auch hier die Treppe zu den oberen Stockwerken, welche der Familie als Wohnräume dienen. Die Form des Grundriſſes veranlaſst auch bei dieſer Gattung von Gebäuden zahlreiche groſse Fenſter anzubringen. Nur in den ſüdlichen Provinzen zwingt die Rückſicht auf die groſse Sonnengluth die Fenſter ſpärlicher und kleiner anzuorden.

Dieſe Grundzüge der Anlage bleiben für die verſchiedenen Gattungen des Bürgerhauſes auch während der Renaiſſancezeit in Kraft, wie ja das Bürgerthum am längſten mit Zähigkeit an den Ueberlieferungen, auch an den Formen des Mittelalters feſthielt. Die gothiſche Epoche hatte die verſchiedenſten Materialien zur Anwendung gebracht: in den nördlichen und mittleren Provinzen erhoben ſich die oberen Stockwerke über dem in Quadern aufgeführten Erdgeſchoſs in reichgeſchnitztem Fachwerkbau, eins über das andre auf vorſpringenden Balkenköpfen weit vorkragend; in anderen Gegenden, namentlich der oberen Champagne, dem Loiregebiet und den ſüdöſtlichen Provinzen war ein ausgebildeter Quaderbau zu Hauſe, während in den Gegenden des ſüdweſtlichen Frankreichs, ſowie in der Normandie der Backſteinbau herrſchte. Letzteren hat, wie es ſcheint, die Renaiſſance fallen laſſen, ohne ihn, ſo viel wir wiſſen, in Frankreich künſtleriſch auszubilden. Der Quaderbau dagegen wurde mit Vorliebe behandelt und erfuhr nicht bloſs eine reiche und elegante Durchbildung, ſondern erlangte auch eine gröſsere geographiſche Verbreitung. Endlich wurden die Formen des neuen Stiles in den nördlichen Provinzen, namentlich der Normandie, auch auf den Fachwerkbau übertragen, ohne jedoch dem Material ſelbſt angepaſst zu werden.

Endlich haben wir noch diejenigen Gebäude zu erwähnen, in welchen das Geſammtgefühl der Bürgerſchaft zu einem monumentalen Ausdruck kam: die Stadt- oder Rathhäuſer. Sie waren, was bei der Anhänglichkeit der Städte an die Ueberlieferungen des Mittelalters begreiflich iſt, in den erſten Decennien des 16. Jahrhunderts, wie wir geſehen haben, noch aus-

Digitized by Google

ſchlieſslich in gothiſchem Stil erbaut. Erſt gegen Mitte des Jahrhunderts kommen die Formen der Renaiſſance allgemeiner in Aufnahme und werden mit groſser Pracht verwendet. Damit ſchwindet der mittelalterliche Charakter dieſer Gebäude. Statt der früher beliebten offenen Hallen wird eine geſchloſſene Façade mit Pilaſterwerk und den andern decorativen Formen des neuen Stils durchgeführt. Der Beffroi verſchwindet entweder ganz oder macht einem kleineren Uhr- und Glockenthurme Platz. Im Innern bleibt es indeſs weſentlich bei der Eintheilung der früheren Zeit, nur daſs allmählich Veſtibül und Treppenhaus opulentere Anlage und Ausſchmückung erfahren.

§ 46.

Der erzbiſchöfliche Palast zu Sens.

Unter den zahlreichen intereſſanten Gebäuden, welche die alterthümliche Stadt Sens trotz mancher Zerſtörungen noch jetzt aufzuweiſen hat, iſt der erzbiſchöfliche Palaſt als bedeutendes Werk der Frührenaiſſance hervorzuheben. Um 1520 wurde der ältere, mit der Kathedrale parallel laufende Theil durch Erzbiſchof Etienne Poncher errichtet; 1535 fügte Kardinal Ludwig von Bourbon den rechtwinklig daran ſtoſsenden Flügel hinzu, welcher im Jahr 1557 vollendet wurde und als »Flügel Heinrichs II.« bezeichnet wird. Der Architekt dieſes Baues ſcheint *Godinet* von Troyes geweſen zu ſein, der 1534 auch einen prachtvollen, jetzt zerſtörten Brunnen in der Mitte des Hofes errichtete.

Der ältere Theil des Baues beſteht aus einem unregelmäſsig angelegten, der Krümmung der Straſse folgenden Flügel von etwa 160 Fuſs Länge. Neuerdings leider groſsentheils zerſtört, iſt er uns durch die Aufnahmen Sauvageots[1]) erhalten. Er beſteht aus einem ganz ſchmuckloſen Erdgeſchoſs, welches, in Quadern mit liſenenartigen Pilaſtern aufgeführt, von zwei Reihen untergeordneter Fenſter durchbrochen wird. Deſto reicher und eleganter iſt das obere Stockwerk. Ueber einem Zahnſchnittgeſims beginnt es mit einem breiten Fries, den die Fortſetzungen der Pilaſter theilen und deſſen Flächen unter den Fenſtern mit ſchön gearbeiteten Muſcheln an flatternden Bändern und mit Harfen geſchmückt ſind (Fig. 64). Dann folgen Pilaſter mit reich gegliederten Poſtamenten und mannigfaltig korinthiſirenden Kapitälen. Die Pilaſter, Ecken und Fenſterumfaſſungen beſtehen aus Quadern, die Flächen aus Ziegelmauerwerk, in welches ſchwarzglaſirte Backſteine rautenförmige Muſter zeichnen. Ueberaus reich iſt die Umrahmung der Fenſter. Sie beſteht aus gothiſchen Dienſten und Hohlkehlen, letztere mit Laub und Blumen geſchmückt. Die Fenſter ſind nach dem innern Bedürfniſs der Räume in den verſchiedenen Abtheilungen entweder einzeln

[1]) Sauvageot, choix de palais etc. Vol. II.

Digitized by Google

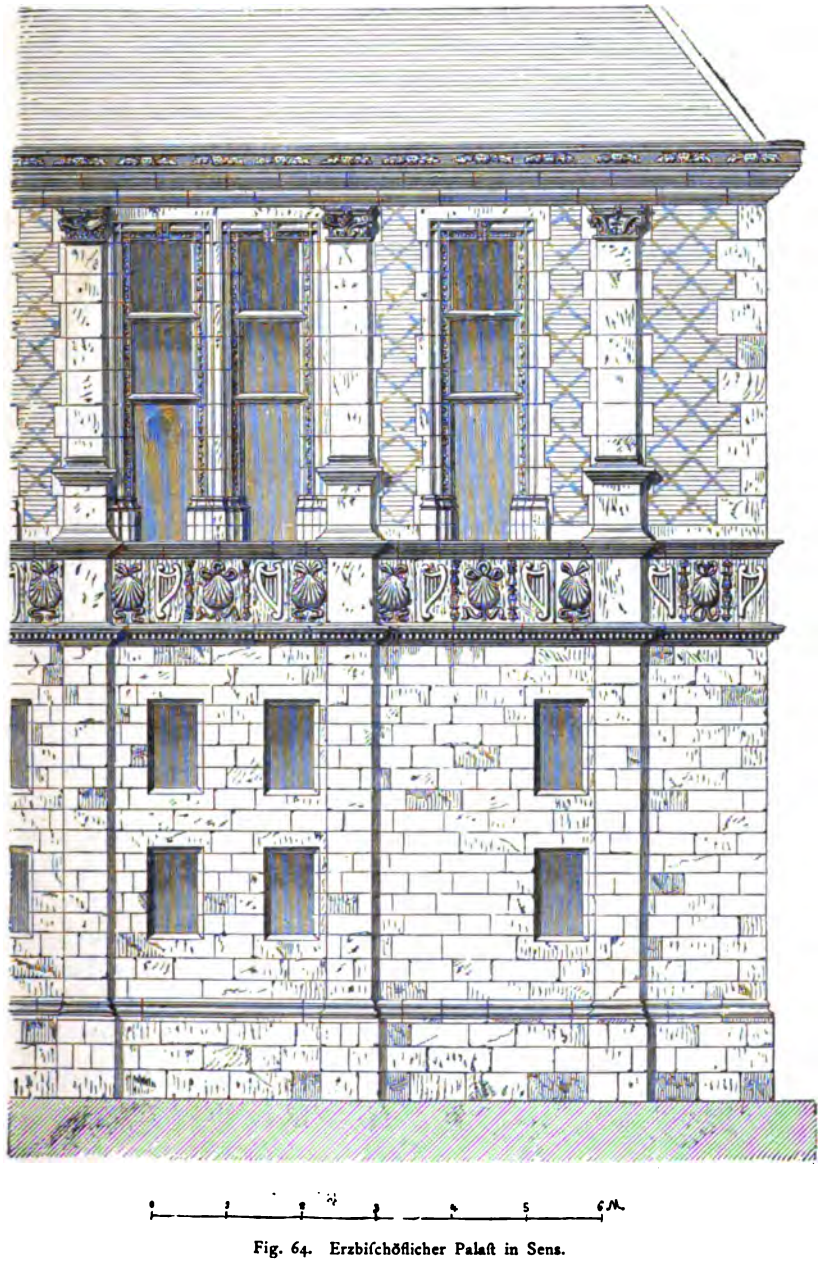


Fig. 64. Erzbiſchöflicher Palaſt in Sens.

oder gekuppelt angeordnet, ſämmtlich aber wegen ihrer bedeutenden Höhe (gegen 13 Fuſs im Lichten) mit zwei ſteinernen Querſtäben getheilt. Den Abſchluſs bildet ein im Weſentlichen noch gothiſch profilirtes Geſims,

Digitized by Google

deſſen Traufrinne mit Löwenköpfen und Blattwerk geſchmückt iſt. Die glücklich vertheilten Ornamente und die groſsen Verhältniſſe — das obere Stockwerk miſst 18 Fuſs Höhe — geben dem Gebäude ein wahrhaft vornehmes, palaſtartiges Gepräge. Ein Dachgeſchoſs iſt nicht vorhanden.

Durch einen gewölbten Thorweg am weſtlichen Ende der Façade gelangt man in einen äuſseren Hof, der rechts durch eine Quermauer von dem innern Hof abgeſchnitten wird. Eine ſchmale Pforte neben einem gröſseren Portal führt in letztern hinein. Auf der einen Seite von der Kathedrale, auf den beiden andern von dem Palaſt geſchloſſen, zeigt er ein unregelmäſsiges Rechteck, deſſen gröſste Breite 110 Fuſs bei 85 Fuſs Tiefe beträgt. In dem ältern Flügel ſind zwei Wendeltreppen angebracht, die eine nach auſsen polygon vortretend, die andre viereckig in den Bau hineingezogen. Ihre Portale ſind in reichen spätgothiſchen Formen durchgeführt, nur die Füllungen der kleinen flankirenden Strebepfeiler und Fialen zeigen feine Renaiſſance-Arabesken. Auch der kleine Ziehbrunnen, der ſo angebracht iſt, daſs man von auſsen und von innen ſchöpfen kann, iſt mit krabbenbeſetztem gothiſchem Dach bekrönt, aber an ſeinen Geſimſen mit Renaiſſancedetails geſchmückt. Die innere Façade dieſer ältern Theile zeigt im Weſentlichen den Stil der äuſsern, nur daſs die ornamentale Pracht eine noch viel gröſsere und mannigfaltigere iſt. Ihre Arabesken gehören zu den feinſten und geiſtreichſten der franzöſiſchen Renaiſſance.

Dieſer Stil modificirt ſich etwas ins Strengere und Einfachere an dem ſogenannten Flügel Heinrich's II, deſſen Conception indeſs noch der Zeit Franz' I angehört. Er zeigt (Fig. 16) neun ehemals offene, jetzt vermauerte Arkaden im Erdgeſchoſs, deren Rundbögen auf Pfeilern mit vorgelegten korinthiſchen Rahmenpilaſtern ruhen. Conſolen mit Akanthusblättern leiten von den untern Pfeilern zu den etwas lang geſtreckten des oberen Geſchoſſes hinüber. Die Fenſter des letztern bieten durch ihr reich profilirtes Rahmenwerk noch gothiſche Reminiscenzen. Die Façade nach dem an der entgegengeſetzten Seite liegenden Garten iſt ähnlich, nur hat ſie im Erdgeſchoſs Fenſter ſtatt der Arkaden. Die innere Eintheilung dieſes Flügels zeigt groſse regelmäſsige Räume und die Haupttreppe, die in geraden, dreimal gebrochenen Läufen ins obere Geſchoſs führt.

§ 47.

Hotel Ecoville zu Caen.

Caen iſt noch immer eine der anziehendſten und alterthümlichſten Städte Frankreichs. Noch hat die moderne Nachahmungsſucht die alten gewundenen Straſsen mit ihren maleriſchen Häuſern nicht raſirt, um breite, monotone »Boulevards de l'Impératrice« durchzubrechen. Noch ſieht man in der Rue St. Pierre und in andern Straſsen ganze Reihen jener originellen,

Digitized by Google

ſpät mittelalterlichen Fachwerkhäuſer, die in reichem Schnitzwerk mit den Formen des Steinbaues wetteifern; überall ſteigen Prachtſtücke der hohen ſteinernen Thurmhelme gothiſcher Zeit empor, und die Abteien Wilhelms des Eroberers erheben ſich mit ihren ernſten Maſſen, von einſam ſtillen Plätzen umgeben. In der Mitte der Stadt aber, vom lebendigen Treiben des Marktes umdrängt, liegt die Kirche St. Pierre, deren Chor das reichſte und originellſte Werk der ganzen Kirchenbaukunſt franzöſiſcher Frührenaiſſance iſt. An dem Platze, der dieſe Kirche umgiebt, hat ſich ein Privatbau jener prächtigen Epoche erhalten, der ein muſtergiltiges Beiſpiel der vornehmen Stadtwohnungen jener Zeit bietet. Das Hôtel Ecoville,[1]) jetzt als Börſe dienend, wurde um 1530 durch Nicolas de Valois, damaligen Herrn von Ecoville, errichtet. An einem Fenſter lieſt man die Jahrzahl 1535, als Architekten hat Herr Trébutien, Bibliothekar der Stadt, *Blaiſe le Preſtre* ermittelt.

Die Façade nach dem Platze erhebt ſich über einem Erdgeſchoſs mit einem oberen Stockwerk und einem Dachgeſchoſs, deſſen Fenſter reiche Krönungen zeigen. Die Verhältniſſe ſind von vorzüglicher Schönheit, das Erdgeſchoſs beträchtlich höher als das obere, die Fenſter breit und groſs mit markig profilirten ſteinernen Kreuzpfoſten, die einzelnen Syſteme getrennt durch vortretende Halbſäulen, unten und oben mit frei behandelten korinthiſchen Kapitälen, die Baſen auf gut durchgebildeten Stylobaten ruhend. Ein volles Verſtändniſs der antiken Formen ſpricht ſich überall aus, ohne jedoch ſchon conventioneller Nüchternheit zu verfallen. Durchweg vielmehr weht noch der friſche Hauch, die freie Phantaſie der Frührenaiſſance. Am kräftigſten kommt dieſe zu Tage in den Krönungen der Dachfenſter, vor Allem in dem prächtigen hochaufragenden Dachgiebel mit korinthiſchen Säulen und reichen Volutenkrönungen, der ſich über dem Hauptportal erhebt. Ehemals zeigte die groſse Flachniſche deſſelben ein in der Revolution zerſtörtes Relief mit einem Reiterbild, aber nicht wie gewöhnlich in dieſer Zeit ein Portrait, ſondern die Darſtellung des myſtiſchen Ritters der Apokalypſe. Auch das Bogenfeld des Portales war mit einem Relief geſchmückt. Das Portal iſt in der Mitte der Façade angeordnet, wenn man den rechts vom Beſchauer liegenden Flügel abrechnet, welcher mit ſelbſtändigem ſteilem Dach als beſonderer Pavillon charakteriſirt iſt. Eine kleine Pforte, geſchickt an der Grenze der Façade und des Pavillons eingeſchaltet, führt von der Straſse aus zu einer Wendeltreppe, die, auch vom Hofe zugänglich, zu Dienſtzwecken beſtimmt war.

Treten wir durch den gewölbten Thorweg des Hauptportals, ſo gelangen wir in einen der reizvollſten Höfe, welche die franzöſiſche Renaiſſance ge-

[1]) Sauvageot, choix de palais etc. Vol. IV. Dazu Paluſtre II, 308 ff. mit Abbild.

Digitized by Google

ſchaffen (Fig. 65). Beinahe quadratiſch angelegt, wird er an der Seite des Eingangs und zur Rechten durch Wohngebäude eingefaſst, während zur Linken ſich Arkaden mit offnen Bogenſtellungen auf Pfeilern hinziehen und die vierte Seite zwiſchen Arkaden in der Mitte einen dominirenden Pavillon zeigt, der einen quadratiſchen Saal enthält. Jede Seite dieſes bezaubernden Hofes iſt ſelbſtändig, abweichend von den andern behandelt und doch die Harmonie der durchgehenden Hauptformen glücklich gewahrt. Erdgeſchoſs und oberes Stockwerk erhalten eine feſte Gliederung durch edle korinthiſche Rahmenpilaſter, die ſich an ausgezeichneten Stellen mit vorgelegten Säulen verbinden. Wo im Erdgeſchoſs Arkaden vorkommen, ſind dieſelben theils auf Pilaſter, theils auf Halbſäulen geſtützt, und ihre Archivolten mit feinen

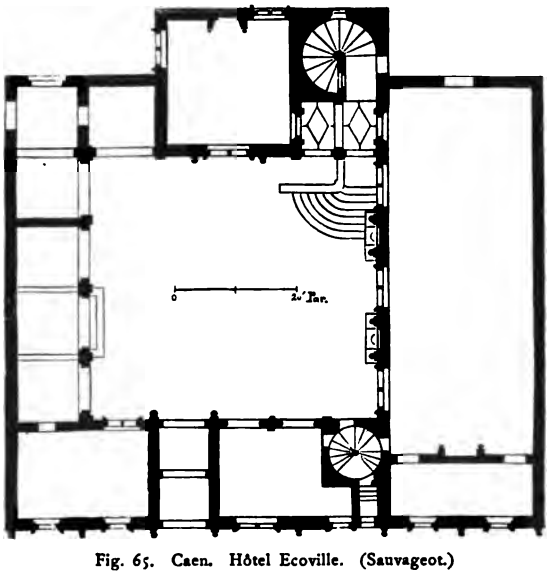


Fig. 65. Caen. Hôtel Ecoville. (Sauvageot.)

Profilirungen eingerahmt. Die Fenſter, entweder einfach oder mit Kreuzpfoſten, haben eine ähnliche reichprofilirte Umfaſſung, und ihr Mittelſtab wird durch Säulchen und Kandelaber aufs Zierlichſte gegliedert. Auſserdem fehlt es bei den Baluſtraden, den Krönungen kleinerer Fenſter und beſonders endlich bei den Dachfenſtern nicht an zierlichen Ornamenten, Volutenwerk mit Vaſen, Delphinen mit Medaillons, Bändern und Feſtons aller Art. Mit der Anmuth der Erfindung hält die Feinheit der Ausführung gleichen Schritt.

Die in Abbildung beigefügte Façade der Eingangsſeite (Fig. 66) iſt von allen die ſchlichteſte. Die höchſte Pracht entfaltet ſich an der rechts vom Eingang liegenden Seite, jetzt einen einzigen zu den Börſenverſammlungen beſtimmten Saal umſchlieſsend, ehemals in mehrere Räume abgetheilt.

Digitized by Google

Die drei breiten doppelt getheilten Fenſter ſind hier ſo weit getrennt, daſs eine reiche Niſchenarchitektur, mit korinthiſchen Säulen eingefaſst, zwiſchen ihnen Platz behält. Im Erdgeſchoſs ſieht man in den Niſchen auf eleganten Poſtamenten die Figuren Davids mit dem Haupte des Goliath,

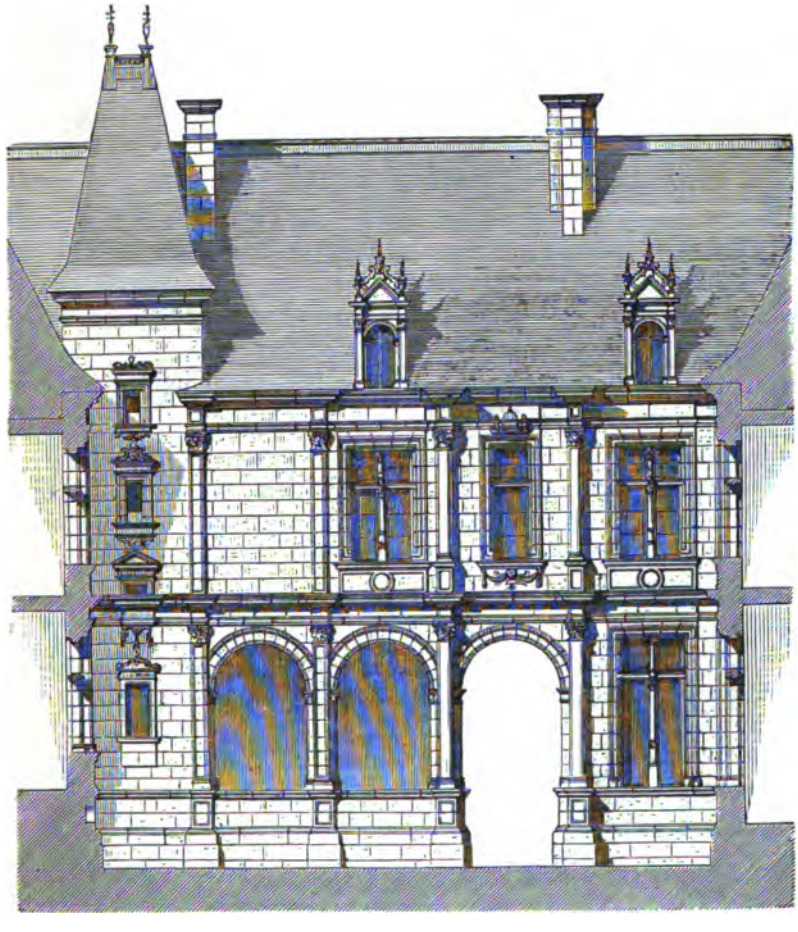


Fig. 66. Hôtel Ecoville. Hoffeite. (Sauvageot.)

Judiths mit dem des Holofernes. Im oberen Geſchoſs wird das eingerahmte Feld durch Genien, welche ein Wappen ſammt ſeiner Helmzier halten, und durch flatternde Bänder ausgefüllt. Die Baluſtrade, welche beide Stockwerke trennt, zeigt hiſtoriſche Reliefs, Perſeus die Andromeda befreiend und ein anderes von unverſtändlichem Inhalt. Ueber dieſer prachtvollen Niſchen-

Digitized by Google

architektur läſst der geniale Architekt die Fenſter des Dachgeſchoſſes aufſteigen, welche durch gröſsere Anlage und reichere Krönung denen der andern Façaden überlegen ſind.

An der hinteren Ecke dieſes Flügels iſt nun eine breite freie Rampentreppe angeordnet, welche zuerſt in ein reichgeſchmücktes Veſtibül führt, deſſen Decke elegante Caſſetten und Arabesken zeigt. Dieſer Vorraum vermittelt die Verbindung zwiſchen dem Saal des rechten Flügels und dem groſsen Pavillon der Rückſeite und gewährt den Zutritt zu einer bequem angelegten Wendelſtiege, welche die Ecke beider Flügel ausfüllt. Dieſe hat der Architekt in zwei luftig durchbrochenen Geſchoſſen mit einer ſechseckigen Laterne bekrönt, die ſammt der kleineren auf Säulen ruhenden Nebenlaterne unſtreitig die ſchönſte derartige Schöpfung der geſammten franzöſiſchen Renaiſſance iſt. Mit eleganten korinthiſchen Rahmenpilaſtern als Strebepfeilern flankirt, auf den Deckplatten der Geſimſe mit ſchönen Vaſen und dazwiſchen mit hockenden Kindern geſchmückt, giebt ſie dieſem zierlichen Hofe einen unvergleichlich heiteren Abſchluſs und verkündet von Weitem ſchon die ſtolz über die niedrigen Bürgerwohnungen emporragende Behauſung des vornehmen Mannes. Auf der Spitze der Laterne ſieht man die Statue eines Apollo, auf der kleineren wie es ſcheint einen Moſes und unter dem Säulenbau der letztern wunderlicher Weiſe einen Priap. Die ſeltſame Art wie in der reichen Ornamentik des Baues antike und bibliſche Stoffe ſich harmlos miſchen, iſt ein bezeichnendes Beiſpiel von der Sinnesweiſe der Renaiſſance.

Dieſer eleganten Compoſition völlig ebenbürtig iſt ein anderes Prachtſtück, welches dem kleinen Hofe zu nicht geringerer Zierde gereicht: die Lucarne, die den mittleren Pavillon abſchlieſst (Fig. 15 auf S. 47). Wir kennen in der franzöſiſchen Renaiſſance kein ähnliches Werk, das ſich in Schönheit der Verhältniſſe, luftig ſchlankem Aufbau und Anmuth der Dekoration mit dieſem meſſen könnte. Ein groſses Bogenfenſter wird von korinthiſchen Säulen eingerahmt, auf beiden Seiten von Strebebögen gehalten, deren Pfeiler mit Rahmenpilaſtern derſelben Ordnung bekleidet und mit Candelabern auf Poſtamenten ſtatt der gothiſchen Fialen bekrönt ſind. Den Uebergang zum höheren Mittelbau bildet volutenartiges Blattwerk, in bärtige Köpfe auslaufend. Der Abſchluſs des Mittelbaues gipfelt, von ähnlichen Voluten eingefaſst, in einem kleineren Fenſter mit Pilaſtern, überragt von einem Medaillon mit dem Bruſtbild der heiligen Cäcilia, umrahmt von Arabesken mit Delphinen. Flankirt wird die Basis des Oberbaues durch zwei Figuren, welche Marſyas und Apollo darſtellen, denen in der Mitte der Brüſtung ein bärtiger Mann zu lauſchen ſcheint. Unterhalb an dem Fries lieſt man die Inſchrift: »MARSYAS VICTUS OBMUTESCIT.« Eine andere ſinnige Inſchrift an der Thür der Dienſttreppe lautet: »LABOR

Digitized by Google

IMPROBUS OMNIA VINCIT«. So viel über dieſes Juwel der Renaiſſance, in deſſen Meiſter wir einen der ausgezeichnetſten Architekten jener Epoche anzuerkennen haben.

§ 48.

Andere Privatbauten der Normandie.

Bei einer Umſchau über das, was auſserdem noch an ſtädtiſchen Wohngebäuden im Gebiete der Normandie dieſem Zeitraum angehört, finden wir nur eine ſpärliche Ausbeute. Dies hat hauptſächlich darin ſeinen Grund, daſs gerade in dieſer Provinz die Anhänglichkeit an den althergebrachten Fachwerkbau ungemein lange in Kraft blieb. Mochten auch die Stände in Blois im Jahr 1520 ein Geſetz gegen dieſe Bauweiſe erlaſſen, die durch das Vorkragen der oberen Stockwerke die Straſsen verengte und ihnen Luft und Licht entzog, es kann kein Zweifel ſein, daſs noch eine geraume Zeit dieſe Verordnung in Wirklichkeit umgangen wurde. So enſtanden jene maleriſchen Häuſer, deren man noch immer eine Anzahl in den Städten der Normandie, vorzüglich in Caen und in Rouen antrifft. In trefflicher Darſtellung wie immer gibt Viollet-le-Duc Beiſpiele von dieſen originellen Schöpfungen des ſpätmittelalterlichen Baugeiſtes.[1]) Denn das ſind ſie bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, und ſo ausſchlieſslich herrſchen an ihnen die dekorativen Formen des gothiſchen Stiles, daſs man meiſt vergeblich nach einem Hauch von Renaiſſancekunſt in ihnen forſcht. Begreiflich genug; denn gerade die Werkmeiſter der Zimmerkunſt, aufgewachſen in den Traditionen der gothiſchen Architektur, hielten um ſo zäher feſt an ihrer überlieferten Formenwelt, als die Umgeſtaltung der Baukunſt ſich auf einem ganz andern Felde, dem der Steinconſtruction, vollzog. So war und blieb noch geraume Zeit die Kunſt des Zimmermanns inmitten der Gährungen und Strömungen eines neuen Bauſinnes wie auf ruhiger Inſel abgeſchloſſen, unberührt von den Umwälzungen, welche damals an der vornehmen Steinarchitektur ſich vollzogen.

Dennoch fehlt es nicht an Beiſpielen, daſs zuletzt auch in dies ſtille Gebiet der Geiſt der neuen Zeit eindrang und mit unwiderſtehlicher Kraft auch die gothiſch geſchulten Zimmermeiſter zu Conceſſionen zwang. In der Rue de la Groſſe Horloge zu Rouen ſieht man zwei ſolcher Häuſer, die mit der mittelalterlichen Formenwelt völlig gebrochen haben und, obwohl in Fachwerk durchgeführt, den ganzen Reichthum der Renaiſſance-Ornamentik in verſchwenderiſcher Ueppigkeit und graziöſeſter Ausführung zur Anwendung bringen.[2]) Korinthiſche Pilaſter, mit köſtlichen Arabesken

[1]) Dictionn. de l'arch. Franç., T. VI, Artikel maiſon. — [2]) Viollet-le-Duc, Dict. VI, p. 271 giebt die Façade eines ſolchen Hauſes. Vgl. auch Gailhabaud, Denkmäler.

Digitized by Google

bedeckt, in den unteren beiden Geſchoſſen noch mit Candelaberſäulchen bekleidet, gliedern ſämmtliche drei Stockwerke. Das Erdgeſchoſs iſt mit zwei breiten flachbogig geſchloſſenen Fenſtern weit geöffnet; dagegen ahmen die Fenſter der oberen Stockwerke die Kreuzpfoſten der rechtwinkligen Fenſter des Steinbaues nach. Frieſe mit Arabesken, Brüſtungen mit nachgeahmten Baluſtraden und prächtig geſchnitzten Reliefs trennen die Geſchoſſe, und den oberen Abſchluſs des Ganzen bildet eine Attika mit Zwergpilaſtern, in deren Feldern man zwiſchen Rankenwerk Genien mit Portraitmedaillons ſieht. So verführeriſch der Eindruck dieſer köſtlichen Façaden iſt, ſo darf man doch nicht vergeſſen, daſs er auf Koſten jeder rationellen Geſetze der Architektur erkauft iſt.

An einem andern Bau derſelben Stadt, der Abtei von St. Amand, wird dagegen deutlich, wie man um dieſelbe Zeit vom gothiſchen Fachwerkbau zum Steinbau der Renaiſſance überging. Hier wurde der ältere Theil des Baues wohl noch im Ausgang des 15. Jahrhunderts in jener Art der Holzconſtruction durchgeführt, welche ſich mit den Details der gothiſchen Steinarchitektur ſchmückt; die Façade gehört ſogar zu den reichſten ihrer Art.[1]) Aber unmittelbar an dies luxuriöſe Werk ſtöſst im rechten Winkel ein in der Epoche Franz' I hinzugefügter Theil, welcher in entwickelten Renaiſſanceformen und in Quaderbau durchgeführt iſt. Man hat dabei die Abſicht gehabt, hinter den älteren Theilen an Reichthum nicht zurückzubleiben, an gediegener Pracht ſie womöglich zu überbieten. Daher im unteren und oberen Geſchoſs die energiſche Wandgliederung durch elegante korinthiſche Säulen, welche auf Poſtamenten vorgeſchoben ſind. Der in der Ecke angebrachte polygone Treppenthurm mit feinen Pilaſtern und reich gekrönten Fenſtern, oben mit Candelaberſäulchen auf den Ecken, ſcheint einer mittleren Periode anzugehören. Im Innern bewahrt das ſogenannte Zimmer der Guillemette d'Aſſy einen der prachtvollſten Kamine der Frührenaiſſance. Eine Attika, mit ornamentirten Pilaſtern, dazwiſchen Muſchelniſchen mit vier Statuetten (die heilige Margarethe und eine andere Heilige, Maria und der Engel der Verkündigung), darüber ein ſchöner Akanthusfries, Alles mit eleganten Arabesken bedeckt, bildet den oberen Haupttheil. An ſolchen kleineren Werken befriedigt die überſchwängliche Dekorationsluſt der Zeit mehr als an den Façaden der Gebäude, von welchen man gröſseren Ernſt, ruhigere architektoniſche Haltung verlangen darf. Ein anderer Kamin, noch prachtvoller, weil zu den Pilaſtern, den Arabesken, den geſchmückten Niſchen mit Statuetten noch vier figürliche Reliefs kommen, iſt in einem Hauſe der Rue de la Croix de fer erhalten.[2])

[1]) Abbild. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 270. Vgl. Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 153. 154. 156. — [2]) Abgeb. in den Voyages, Normandie, Vol. II, pl. 174. 175.

Digitized by Google

Von dem unübertroffenen Prachtſtück, welches die Schule von Rouen in dieſer Epoche hervorgebracht, dem Hôtel de Bourgtheroulde, war in § 18 ſchon die Rede. Dieſer Bau iſt freilich der glänzendſte Beweis, wie die im Ornament ſchwelgeriſche Phantaſie der Frührenaiſſance alles architektoniſche Geſetz in ein allerdings das Auge durch ſeine Anmuth berückendes dekoratives Spiel auflöſt.

Von dem Hôtel de Than[1]) iſt nur noch eine Lucarne erhalten, jedoch mit ihren phantaſtiſch geſchweiften Krönungen, dem königlichen Salamander im Bogenfeld, den Medaillonköpfen im Fries und den fein ornamentirten korinthiſchen Rahmenpilaſtern der Einfaſſung, neben welchen Delphine den äuſseren Rahmen bilden, von unübertroffener Anmuth.

Noch iſt in Andelys die ſogenannte Grand' Maiſon[2]) als anſehnlicher Bau der Frührenaiſſance zu erwähnen, indeſſen nur in den Zeichnungen der Voyages erhalten. Die Renaiſſance ringt hier noch ſtark mit der Gothik, weſshalb das Haus dem Anfang der Epoche, wenn nicht noch dem Ausgang der Zeit Ludwigs XII zugeſchrieben werden muſs. Am Aeuſseren war ein polygoner Ecker von beſonders reicher nnd zierlicher Durchbildung. Im Innern geſtaltete ſich derſelbe als Kapelle des groſsen, prächtigen Saales, in den üppigſten Formen des Flamboyants durchgeführt, aber mit Renaiſſancemotiven gemiſcht.

§ 49.

Das Haus der Agnes Sorel zu Orleans.

Keine andere Stadt hat für die Renaiſſance in Frankreich eine bedeutendere Rolle geſpielt als Orleans. Was Rouen in der erſten Epoche unter Ludwig XII für den Norden war, wurde dieſe damals mächtige Stadt für die mittleren Provinzen. Im Herzen des Landes an dem groſsen belebten Strome gelegen, für Handel und Verkehr wie in politiſcher Beziehung der Schlüſſel des Südens, Hauptſtadt der Provinz, in welcher damals der Hof ſeine Lieblingsſitze hatte, zeigt die Stadt noch jetzt nach mancher Zerſtörung eine Anzahl intereſſanter Beiſpiele der Profanarchitektur aus jenen glänzenden Tagen. Zu den früheſten derſelben gehört das in der Rue du Tabourg gelegene ſogenannte Haus der Agnes Sorel.[3]) Die Franzoſen, in ihrem charakteriſtiſchen Eifer, den ſchönſten Privatbauten jener Zeit den Namen irgend einer königlichen Maitreſſe beizulegen, haben im vorliegenden Fall, den augenſcheinlichen Anachronismus überſehend,

---

[1]) Paluſtre II, 312 mit prächtiger Abb. — [2]) Abgeb. in den Voyages, Normandie, Vol. II, pl. 190—192. — [3]) Archives des monum. hiſt. und Verdier et Cattois, archit. civ. et domeſt. T. I, letztere Aufnahme in mehreren Punkten von erſterer abweichend. Wir folgen den mon. hiſt.

Digitized by Google

wenigſtens die Façade nach der Straſse und die vordere Hälfte des Gebäudes der Zeit Karls VII vindiciren wollen,[1]) ohne zu bemerken, daſs die innere Hoffaçade kaum wenige Decennien ſpäter ausgeführt ſein kann, als die vordere.

Offenbar war das Haus (Fig. 67) von einem reichen Kaufmann der Stadt erbaut, denn nur einem ſolchen und nicht der Geliebten des Königs konnten die beiden groſsen, den engen Hausflur einſchlieſsenden Verkaufsläden dienen, deren jeder durch zwei weite rundbogige Oeffnungen ein volles Licht erhält. An den links liegenden ſtöſst ein Gemach, welches ſein Licht von einem kleinen Hofe A empfängt, hinter welchem das Treppenhaus mit ſeiner Wendelſtiege liegt. Von dem rechts vom Hausflur befindlichen Kaufladen iſt ein geräumiges Zimmer mit Kamin abgetrennt, welches nach dem innern Hofe B ein groſses Fenſter und eine Thür beſitzt und zugleich mit dem Flur und dem vordern Raume in Verbindung ſteht. Die ungleiche Tiefe beider Haushälften macht es höchſt unwahrſcheinlich, daſs

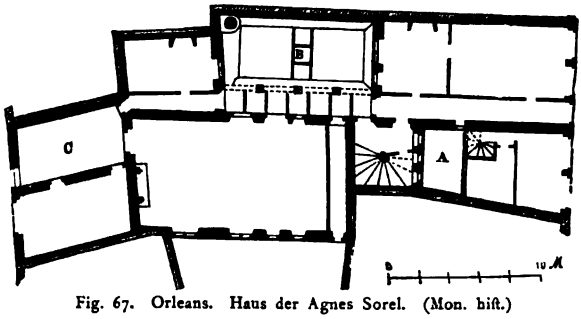


Fig. 67. Orleans. Haus der Agnes Sorel. (Mon. hiſt.)

der nun folgende Theil des Gebäudes, wie behauptet wird, viel ſpäter hinzugefügt ſei. Wenn an der Façade gewiſſe mittelalterliche Formen ſtärker zur Geltung kommen, ſo darf man nicht vergeſſen, daſs in jener Zeit oft wenige Jahre den völligen Umſchwung zur Renaiſſance bewirkten. Auſserdem aber werden wir finden, daſs auch die Hoffaçade nicht ganz frei von gothiſchen Reminiscenzen iſt.

Der innere Theil des Hauſes zeigt uns eine beträchtliche Verlängerung des Flures, der indeſs in der Mitte auf drei Säulen mit Rundbögen ſich gegen den Hof B öffnet und dadurch nicht bloſs für ſich in ſeiner ganzen Länge, ſondern auch für das Treppenhaus genügendes Licht gewinnt. Dem Hofe gegenüber führt eine Thür in einen Saal von bedeutender Ausdehnung, der auf drei Seiten mit Fenſtern verſehen iſt. Ihm gegenüber, den Hof abſchlieſsend, iſt ein geräumiges Gemach mit Kamin angeordnet. Andere geringfügigere Theile ſchlieſsen ſich der Tiefe nach um einen dritten Hof C.

[1]) So Verdier und Cattois I, p. 165 f.

Digitized by Google

An der Straſsenfaçade fällt uns zunächſt auf, daſs die beiden oberen Geſchoſſe mit ihren Fenſtern ziemlich ſymmetriſch eingetheilt ſind, während die groſsen Bogenöffnungen des Erdgeſchoſſes keine Rückſicht auf die obere Anordnung nehmen, eine in gut mittelalterlichem Sinne benutzte Freiheit. Auſserdem zeigen die Profile der Bögen ſammt ihren Pfeilern ſowie die Fenſtereinfaſſungen gothiſche Kehlen und Stabwerke. Auch die Pfoſten der Fenſter nehmen an dieſer Bildung Theil, und ſelbſt die Krönung der letzteren durch ein verkröpftes auf Kragſteinen mit Figürchen ruhendes

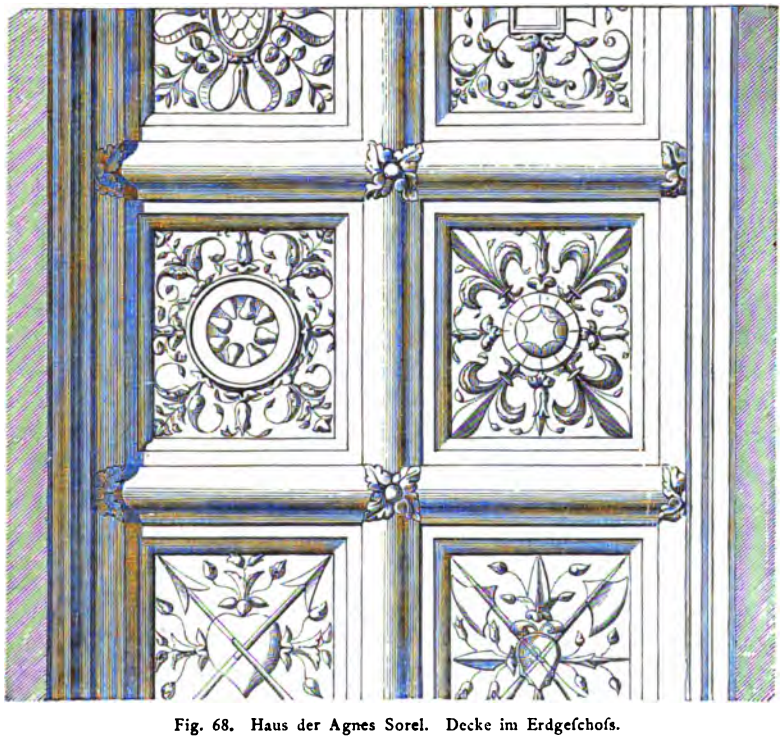


Fig. 68. Haus der Agnes Sorel. Decke im Erdgeſchoſs.

Geſimſe iſt gothiſcher Abkunft. Aber die delikaten Ornamente der Fenſterrahmen an Laubwerken und Blätterfrieſen ſind im ächten Geiſt der Renaiſſance ausgeführt, und die graziöſen korinthiſchen Pilaſter der Dachfenſter mit ihren feinen Arabesken athmen dieſelbe Richtung. Unmotivirt und unorganiſch ſind nur die Giebel der letztern, ein Uebelſtand, der indeſs urſprünglich wohl durch ornamentale Zuſätze gemildert wurde. Noch iſt der prachtvollen Steinbalken zu gedenken, die im Erdgeſchoſs ſowohl die groſsen Bogenöffnungen in der Kämpferlinie theilen, als auch das horizontale

Digitized by Google

Portal abſchlieſsen.[1]) Sie waren ſämmtlich mit allerliebſten Relieffrieſen geſchmückt. Ueber dem Thürbalken iſt noch ein eleganter arabeskengezierter Fries mit krönendem Geſims durchgeführt, der das Portal von dem flachbogigen Fenſter trennt, welches dem Flur ſein Licht giebt. In den oberen Geſchoſſen wiederholen ſich zu demſelben Zweck kleine viereckige Fenſter, auch ſie mit reich dekorirter Laibung. Um das Bild dieſer originellen und maleriſchen Façade zu vollenden, ſei noch der Thürflügel gedacht, welche das Portal und die groſsen Bogenöffnungen ſchloſſen. Sie zeigen in rechtwinklig umſchloſſenen Rautenfeldern kräftig geſchnitzte Roſetten.

Die Hoffaçade ruht auf Säulen, welche ſammt ihren Bögen mittelalterliche Verhältniſſe und Profile zeigen, obwohl die Kapitäle mit graziöſen Renaiſſancemotiven, Arabesken, Sirenen und anderen Phantaſiegebilden dekorirt ſind. Auch die Fenſter und Thüren des Erdgeſchoſſes haben gothiſche Profile, an erſteren aber verbinden ſich damit elegante Blumen und verſchlungene Bänder, die der Renaiſſance angehören. Die beiden oberen Stockwerke — ein Dachgeſchoſs giebt es nicht — ſind wie an der Hauptfaçade unabhängig vom Erdgeſchoſs in drei Syſteme von Kreuzfenſtern eingetheilt. Auch ihre Fenſter haben an den Pfoſten und dem Rahmenwerk gothiſche Rundſtäbe und Hohlkehlen, wenn auch ohne Laubſchmuck; aber ſie fügen dazu ein ausgebildetes Pilaſterſyſtem, das nach franzöſiſcher Sitte liſenenartig in vertikalen Zuſammenhang gebracht iſt und hart über den Arkaden in Conſolen von feinſtem Geſchmack endigt. Die Pilaſter und ihre Fortſetzungen haben rautenartige Füllungen, und erſtere ſind mit eleganten Frührenaiſſance-Kapitälen von groſser Mannigfaltigkeit bekrönt. Unter jedem Fenſter aber ſieht man, von Laubkränzen umgeben und von flatternden Bändern umſpielt, ein Wappen. Dieſe Façade, die in ihrer ſtrengeren Regelmäſsigkeit die friſche Anmuth der Frühzeit noch bewahrt hat, muſs um 1530 entſtanden ſein.

Von unübertroffenem Reiz endlich ſind die holzgeſchnitzten Decken des Erdgeſchoſſes und des erſten Stocks. Erſtere (Fig. 68) zeigen von kräftigen Rundſtäben mit Roſetten eingefaſste viereckige Felder, jedes mit einer andern Arabeske vom zarteſten Relief und der glücklichſten Erfindung ausgefüllt. Im oberen Geſchoſs (Fig. 17) iſt die Auffaſſung eine andere. Breite Flachbänder, von ſchildartigen Knöpfen gehalten und mit köſtlichen Arabesken geſchmückt, trennen Caſſetten von flacherem Profil, welche in einem Rautenfeld jedes Mal eine Roſette umſchlieſsen. Verdier und Cattois geben Proben von beiden Syſtemen.

---

[1]) Die beiden uns vorliegenden Aufnahmen weichen in der Reſtauration dieſer Theile merklich von einander ab.

Digitized by Google

§ 50.

Das Haus Franz' I zu Orleans.

Zu den ausgezeichneteren unter den zahlreichen Renaiſſancehäuſern von Orleans gehört das an einer Ecke der Rue de Recouvrance gelegene ſogenannte Haus Franz I. Nach den Unterſuchungen der Lokalforſcher[1]) wurde es 1536 durch den königlichen Kammerdiener Guillaume Tutain erbaut, durch Franz I aber im Innern ausgeſtattet und reich geſchmückt. Man hat daraus gefolgert, daſs der König das Haus für ſeine bekannte Geliebte Anne de Piſſeleu, Herzogin von Etampes, habe einrichten laſſen. So viel iſt gewiſs, daſs jene Dame im Jahr 1540 auf Einladung ihres Oheims, des Biſchofs von Orleans, ſich dort zum Beſuch aufhielt, aber nicht in der biſchöflichen Reſidenz, ſondern im Quartier St. Eufroy wohnte, in welchem das bezeichnete Haus gelegen iſt.

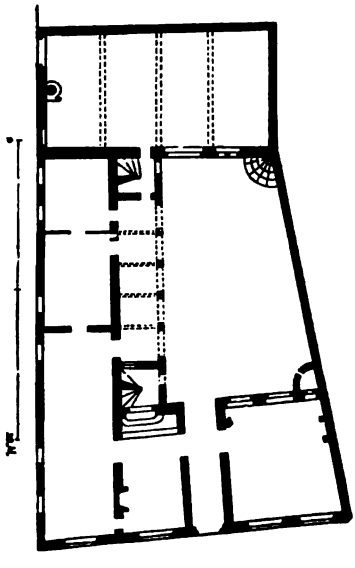


Fig. 69. Orleans. Haus Franz I. (Sauvageot.)

Das Aeuſsere dieſes Baues zeigt einfach edle Formen und jene immer noch lebendige, aber maſsvolle Behandlung, in welche ſeit den dreiſsiger Jahren der ſprühende Uebermuth der Frührenaiſſance umſchlug. An der Façade ſieht man zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern gekuppelte Fenſter mit Kreuzſtäben, aber mit rundbogigen Abſchlüſſen, eine in der franzöſiſchen Renaiſſance ſonſt ſehr ſelten vorkommende, in Orleans aber beliebte Form. Ein rechtwinkliger Rahmen von einfachem Profil, bekrönt von antikiſirendem Giebel, in deſſen Tympanon ein Medaillonkopf, bildet die Umfaſſung. Der Grundriſs[2]) (Fig. 69) zeigt in der Mitte des ſchiefwinkligen Planes den Hausflur, an welchen rechts ein gröſseres, links zwei kleinere Zimmer ſtoſsen. Man ſieht an der geringen Tiefe derſelben, die der gröſseren Ausdehnung des Hofes zu Gute kommt, daſs man es nicht mit einem jener in Orleans ſo zahlreichen Häuſer zu thun hat, deren Erdgeſchoſs kaufmänniſchen Zwecken diente — wie z. B. das im vorigen § beſchriebene, — ſondern mit der geſchloſſenen Wohnung eines Privatmannes.

[1]) Vergnaud-Romaneſi, hiſtoire d'Orléans, und M. de Buzonnière, hiſt. architecturale de la ville d'Orléans; vgl. Sauvageot, choix de palais etc. Vol. III und die Monum. Hiſtor. — [2]) Der Grundriſs in den Mon. Hiſt. weicht in weſentlichen Punkten von dem bei Sauvageot ab. Letzterer zeigt z. B. die Seitenmauer in gebrochener, erſterer in gerader Linie geführt. Uns will die Aufnahme bei Sauvageot genauer bedünken.

Digitized by Google

Der unregelmäſsige Hof iſt auf drei Seiten von dem Wohngebäude, auf der vierten von einer hohen Mauer umgeben. An der einen Langſeite begrenzen ihn Bogenhallen, die untern auf ſchlanken korinthiſchen, die obern auf kurzen ioniſchen Säulen (Fig. 70). Dieſe entſchiedene Betonung und Gegenüberſtellung einer ſchlanken und einer ſtämmigen Ordnung iſt wie alles Beſtimmte von glücklicher Wirkung. Die Ausführung dieſer Theile

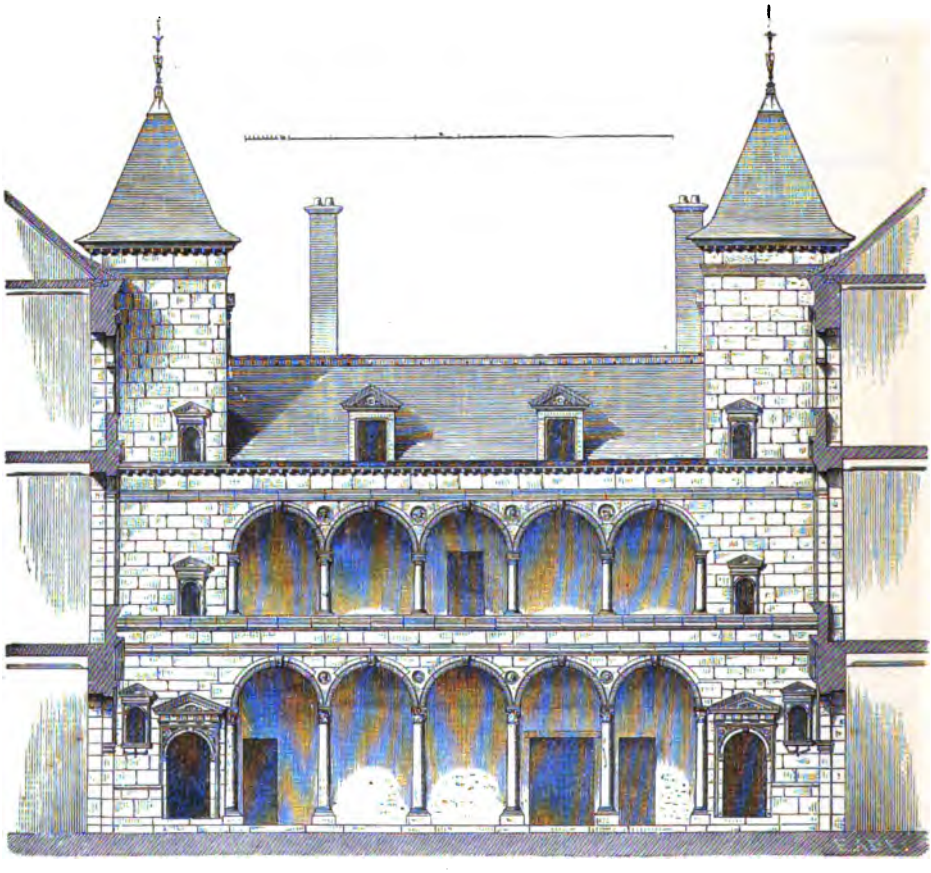


Fig. 70. Orleans. Hof im Hauſe Franz' I. (Sauvageot.)

zeugt von groſser Sorgfalt. Die reich variirten Kapitäle der unteren Säulen gehören zu den eleganteſten der Zeit (Fig. 71), die ioniſchen Kapitäle der oberen Reihe ſind mit Feinheit durchgebildet. Die Medaillons in den Zwickeln, unten mit Wappen, oben mit Reliefköpfen römiſcher Kaiſer geſchmückt, die wirkſam profilirten Archivolten mit ihren conſolenartigen Schluſsſteinen und das reiche Conſolengeſims im oberen Geſchoſs verleihen

Digitized by Google

dieſer Façade den Ausdruck lebensvoller und doch beſcheidener Anmuth. Die Arkaden dienen als Verbindung für die beiden Wendelſtiegen, die an beiden Endpunkten in viereckigen Treppenthürmen angelegt ſind.

Wie dieſe Zeit überhaupt nach maſsvoller Anlage ſtrebt, erkennt man an den einfachen Giebelabſchlüſſen der Lucarnen und der übrigen Fenſter, beſonders aber an den Treppenthüren mit ihrem doriſchen Triglyphenfries ſammt den Stierſchädeln der Metopen und dem antiken Giebel, deſſen Tympanon den Salamander zeigt. Den Abſchluſs des Hofes bildet in ganzer

Fig. 71. Orleans. Haus Franz' I. (Sauvageot.)

Breite ein groſser Saal, durch eine kleinere Thür mit dem anſtoſsenden Treppenhauſe verbunden, durch groſse Bogenportale vom Hofe und von der Seitenſtraſse zugänglich. Hier erheben ſich über dem Erdgeſchoſs zwei obere Stockwerke. In der Ecke, welche dieſer Theil des Hauſes mit der Grenzmauer des Hofes bildet, iſt im Hauptgeſchoſs erkerartig ein zierliches Thürmchen ausgebaut, das einen Viertelkreis bildet. Es ruht auf einer muſchelförmigen Wölbung (Trompengewölbe), deren Caſſetten geſchmackvolle Arabesken, figürliche Darſtellungen, darunter den Salamander und die Jahrzahl 1540 zeigen. Obwohl das Haus in traurig verwahrloſtem Zu-

Digitized by Google

ſtande ſich befindet, beſitzt es doch im Innern noch Spuren ſeiner ehemals prächtigen Ausſtattung. An den lebendig profilirten Deckbalken ſieht man Wappen, darunter das königliche, Lilien, gekrönte Delphine und andere Schnitzwerke. Das Hauptſtück iſt aber der prachtvolle Kamin, von dem Sauvageot eine Abbildung giebt.

§ 51.

Holz- und Fachwerkbauten in Orleans.

Es iſt bezeichnend für die handelsmächtige Stadt, daſs weitaus die Mehrzahl ihrer alten Häuſer in ihrer Anlage die Rückſicht auf den lebhaften Handelsverkehr verräth. Die meiſten gehörten offenbar Kaufleuten oder waren von ihren Beſitzern, wenn dieſe nicht ſelbſt Handel trieben, im Erdgeſchoſs doch durch Anordnung von Verkaufsläden möglichſt einträg-

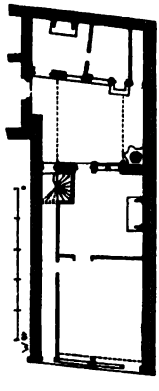


Fig. 72. Haus in Orleans.

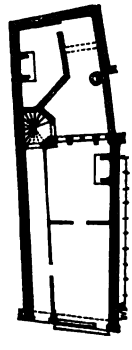


Fig. 73. Haus in Orleans.

lich gemacht. Der Grundriſs dieſer Häuſer (vgl. die Fig. 72 und 73) iſt in der Regel nach mittelalterlicher Weiſe auſserordentlich ſchmal, aber von bedeutender Tiefe. Das Erdgeſchoſs läſst kaum an der einen Seite dem langen engen Corridor Platz, da der ganze Raum durch einen Verkaufsladen eingenommen wird. Dieſer öffnet ſich mit groſsen Bögen auf Pfeilern gegen die Straſse, ſteht aber auſserdem mit einem Zimmer in Verbindung, welches ſein Licht vom Hofe empfängt. Eine faſt an allen dieſen Häuſern wiederkehrende Beſonderheit iſt, daſs der ſchmale Hausflur da, wo er auf den Hof mündet, ſich zum Treppenhaus erweitert, welches mit einer Wendelſtiege zu den oberen Stockwerken führt, eine ebenſo compendiöſe als zweckmäſsige Anordnung. Der Hofraum iſt in dieſen Häuſern ſehr eng und wird oft durch die oberen Geſchoſſe, die wohl auf ſchräg anſtrebenden Stützen (Knaggen) vorgekragt ſind, noch mehr eingeſchränkt.

Digitized by Google

Beſonders orginell und darum beachtenswerth iſt an dieſen Gebäuden die noch vielfach erhaltene Einrichtung der Verkaufsſtellen. In der gothiſchen Epoche, deren Formen jedoch bis tief in die Zeit Franz' I hineinreichen, beſteht der immer in Holz ausgeführte Einbau der groſsen Bogenöffnungen aus einer Architektur, die in der Regel, wie es dem Schematismus jenes Stiles entſprach, eine zu ſclaviſche Abhängigkeit von den Formen der Steinconſtruction zeigt. Wir geben in Figur 74 ein Beiſpiel dieſer Art. Anders verhält es ſich mit den Bauten, die den Stil der Renaiſſance aufnehmen. Sie tragen durchweg in der Ausbildung der Holzconſtruction dem Material gebührend Rechnung. Zunächſt jedoch ſo, daſs gewiſſe, wenn auch phantaſtiſche, ſo doch lebensvolle Motive der mittelalterlichen Kunſt ſich einmiſchen (Figur 75). Während der untere Theil der groſsen Oeffnung

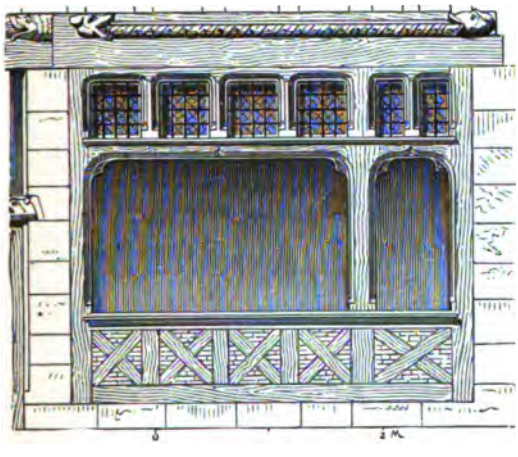


Fig. 74. Orleans. Verkaufsladen.

Fig. 75. Orleans. Rue du Châtelet.

eine Brüſtung aus Pfoſten mit Bretterfüllung erhält und ein höher aufſteigender Ständer den Eingang in den Laden abgrenzt, wird der obere Theil des Bogens durch einen kräftigen hölzernen Tragbalken, der zugleich dem Thürpfoſten Halt giebt, abgegrenzt. Die Endpunkte dieſes Trägers werden gern in mittelalterlicher Weiſe und in wirkſamer tektoniſcher Symbolik als Drachenköpfe gebildet. Auf dieſem Balken ruht die hölzerne Vergitterung, welche das obere Bogenſegment ausfüllt und ſelbſt dann noch dem Raume Licht gewährt, wenn die ganze untere Oeffnung durch ihre Holzläden geſchloſſen iſt. Die dritte und letzte Stufe der Ausbildung dieſes Motivs vergegenwärtigt unſere Figur 76. Hier haben ſich die Pfoſten in zierliche Rahmenpilaſter, die Balken in Architrave und Geſimſe mit eleganten antiken Details umgeformt, während die Vergitterung der oberen Partieen aus Eiſenſtäben beſteht.

Digitized by Google

Hat in dieſen Einbauten die Holzconſtruction das Wort, ſo ſpielt dieſelbe bei allen älteren Bauten bis in die erſten Decennien des 16. Jahrhunderts hinein auch in der Geſammtarchitektur der Häuſer die erſte Rolle. Es iſt der Fachwerkbau, der, die oberen Stockwerke auf vorgeſchobenen Balkenköpfen vorkragend, dieſen Façaden ihre charakteriſtiſche Erſcheinung giebt. Die wichtigſten Elemente dieſer Conſtruction, die Köpfe der vorſpringenden Querbalken, empfangen durch das gewandte Schnitzmeſſer der mittelalterlichen Werkleute einen lebendigen Schmuck, in welchem Figürliches und Phantaſtiſches anziehend ſich miſcht. Auch die verbindenden Balken erhalten durch wirkſame Profilirung, tief eingeſchnittene Kehlen und ſcharf vorſpringende Stäbe ihr künſtleriſches Gepräge. Aber von der originellen

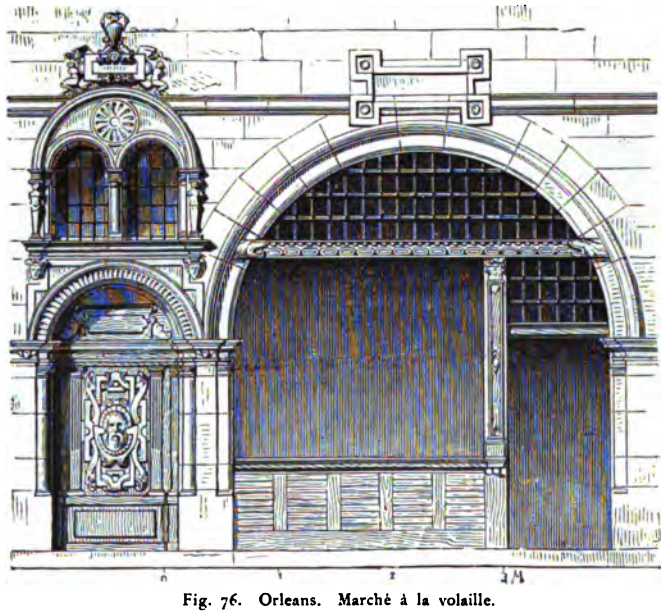


Fig. 76. Orleans. Marché à la volaille.

Friſche, mit welcher die norddeutſchen Meiſter von Braunſchweig, Halberſtadt, Goslar, Hildesheim, Quedlinburg, Wernigerode dieſen Conſtructionen eine aus dem Weſen des Materials mit tektoniſcher Nothwendigkeit ſich entwickelnde Charakteriſtik ſchufen, iſt in den franzöſiſchen Bauten nur ſelten und bedingt die Rede. Gewöhnlich verfallen ſie, wie ſchon bemerkt, einer gebundenen Nachbildung des Steinbaues. Auch Orleans beſitzt manche Beiſpiele dieſer Art, die ſelbſt noch der Zeit Franz' I angehören. Im Ganzen kann man ſagen, daſs die Renaiſſance durch den aufkommenden Luxus des gediegenen Quaderbaues, unterſtützt durch ſtaatliche Verordnungen, dieſem Stil ein Ende machte. Doch ſieht man in der Rue des Hôteleries Nr. 48 ein Haus, welches den Fachwerkbau in die Formen einer

Digitized by Google

theils nüchternen, theils ſchon barocken klaſſiſchen Architektur überſetzt. Es trägt die Jahreszahl 1599 und mag hier vorgreifend Erwähnung finden. Eine ſo groſse Verirrung weiſen ſelbſt die ſpätgothiſchen Bauten nicht auf. Denn wenn jene die Steinformen nachahmten, ſo lieſsen ſie doch dadurch das Weſen ihrer Conſtruction nicht gefährden; hier aber iſt von einem rationellen Holzverband nicht mehr die Rede und damit die Berechtigung zu ſolcher Behandlung völlig erloſchen.

Nicht ſelten dagegen treffen wir in den Höfen der Häuſer zu Orleans hölzerne Galerieen, die zum Theil auf ſteinernen Knaggen, zum Theil auf hölzernen Stützen ruhen. Dieſe zeigen manchmal eine charaktervolle Ausbildung. Ein Beiſpiel dagegen von barocker Phantaſtik ſieht man in einem Hauſe der Rue de Coulon Nr. 10.

§ 52.

Privatgebäude in Quadern zu Orleans.

Ausser den in den §§ 49 und 50 vorausgenommenen gröſseren und vornehmeren Häuſern begegnen wir in Orleans einer Anzahl von Privatbauten, an welchen die Renaiſſance in opulenter Steinconſtruction ſich heiter und lebensvoll zur Geltung bringt.[1]) Um an ihnen in chronologiſcher Reihe die Entwicklung der Formen zur Anſchauung zu bringen, beginnen wir mit einem kleinen Hauſe der Rue de l'Impoſſible Nr. 20, das in der üppigſten, coquetteſten Frührenaiſſance prangt und an Luxus der Dekoration ſämmtliche andere Privatgebäude der Stadt übertrifft. Es beſteht im Erdgeſchoſs ſeiner ganzen Breite nach nur aus der ſchmalen Hausthür und der im flachen Korbbogen abgeſchloſſenen Ladenöffnung; über der Hausthür ſind zwei durch ein Pilaſterchen verbundene Fenſter zur Erhellung des Flures angeordnet. Dieſe Gliederung des unteren Geſchoſſes wird aufs Eleganteſte eingerahmt durch Zwergpilaſter, auf Conſolen mit Laubwerk verkröpft, mit feinen Arabesken an ihren Schäften und zierlichen korinthiſchen Kapitälen, verbunden durch ein Zahnſchnittgeſims. Das Bogenprofil iſt auſserdem mit einem geflochtenen Bande, die Laibung mit Roſettenfeldern, die Bogenzwickel endlich mit Medaillonköpfen geſchmückt. Das einzige Fenſter im obern Geſchoſs, rechtwinklig und mit Kreuzſtäben, iſt wieder mit geſchmackvollem Bandgeflecht umrahmt und von zwei korinthiſirenden Halbſäulen eingefaſst, deren Schäfte, mehr im Geiſte romaniſcher als Renaiſſancekunſt, Rautenfelder mit Roſetten zeigen. Ueber dem Fenſter zieht ſich ein Fries mit köſtlichen Akanthusranken hin, und kurze Liſenen, wieder mit Arabesken bedeckt, leiten zu dem Fenſter des oberſten Stockwerks, das mit ſeinem antiken medaillongeſchmückten Giebel in das Dach hineinreicht und in

[1]) Aufn. in den Monum. hiſtor. und in Sauvageot, Vol. III.

Digitized by Google

ähnlich üppiger Verſchwendung mit arabeskenbedeckten Pilaſtern und einem Akanthusfrieſe umfaſst wird. Die vollendete Feinheit der Ausführung entſpricht dem ausgeſuchten Geſchmack dieſes kleinen Prachtgebäudes.

Dieſe Ueppigkeit mäſsigt ſich in den nachfolgenden Bauten zu ruhiger Harmonie, die bei ſparſamerem Detail nur durch ſchöne Verhältniſſe und wohlgeordnete Gliederung wirken will. Wir nennen zunächſt das edle Haus der Rue du Tabourg, deſſen ſchmale Façade im Erdgeſchoſs neben der rundbogigen Hausthür einen Kaufladen hat und in den beiden oberen Stockwerken je zwei Doppelfenſter, die durch Pilaſter zu einem Syſtem zuſammengeſchloſſen werden. An keinem der vielen Gebäude der Stadt iſt

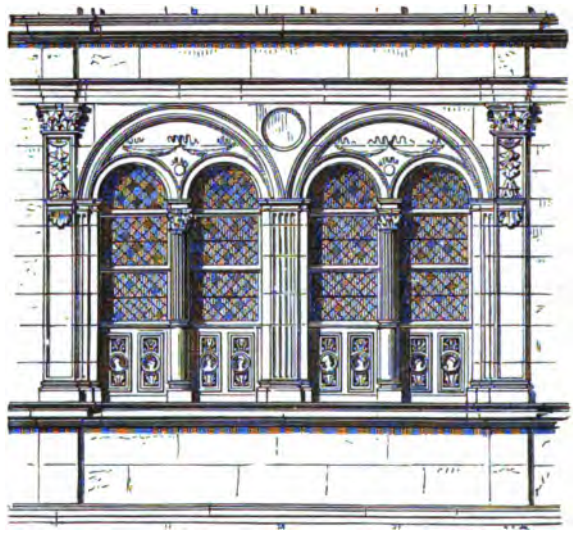


Fig. 77. Orleans. Rue du Tabourg.

eine Gliederung nachzuweiſen, die mit ſo ausgeſuchter Feinheit bis ins Kleinſte conſequent und doch in lebensvoller Anmuth durchgeführt wäre (Fig. 77). Jedes der beiden Rundbogenfenſter, die nach mittelalterlicher Weiſe durch ein Säulchen getheilt werden, wird durch einen Blendbogen, der die beiden Oeffnungen umfaſst, zu einem Ganzen verbunden. Die Bögen ruhen auf cannelirten Pilaſtern, deren Geſimſe nicht bloſs mit dem Kapitälgeſims der Säulchen correſpondiren, ſondern ſogar an den gröſsern Pilaſtern, welche beide Fenſter zu einem Syſtem abſchlieſsen, durchgeführt ſind. Ein Akanthusblatt giebt dem Geſimſe hier einen conſolenartigen Halt, und der obere Theil des Pilaſterſchaftes iſt mit feinen Arabeskenreliefs geſchmückt. Die Conſequenz des ausgezeichneten Künſtlers, dem wir dieſe Façade verdanken, geht ſogar ſo weit, auch dem Theilungsſäulchen der

Digitized by Google

Fenſter dort wo die Brüſtung abſchlieſst, einen Ring zu geben und den oberen Theil des Säulenſchaftes zu canneliren. Das Bogenfeld endlich zeigt im erſten Geſchoſs Feſtons mit zierlichen Bändern und ein kleines Medaillon, im oberen Geſchoſs ein gröſseres Medaillon mit figürlichem Relief.

Ebenfalls noch aus der eleganteſten Zeit Franz' I, etwa um 1530, ſtammt das ſchöne Haus der Rue Pierre percée. Im Erdgeſchoſs hat es zwei groſse Ladenöffnungen, die aber bei ihrer bedeutenden Breite und dem ſchlanken Verhältniſs der Pfeiler den gedrückten Korbbogen zeigen. Die Oekonomie des Raumes hat hier dahin geführt, daſs ſelbſt die Hausthür in die eine der groſsen Bogenöffnungen mit hineingezogen wurde. Die

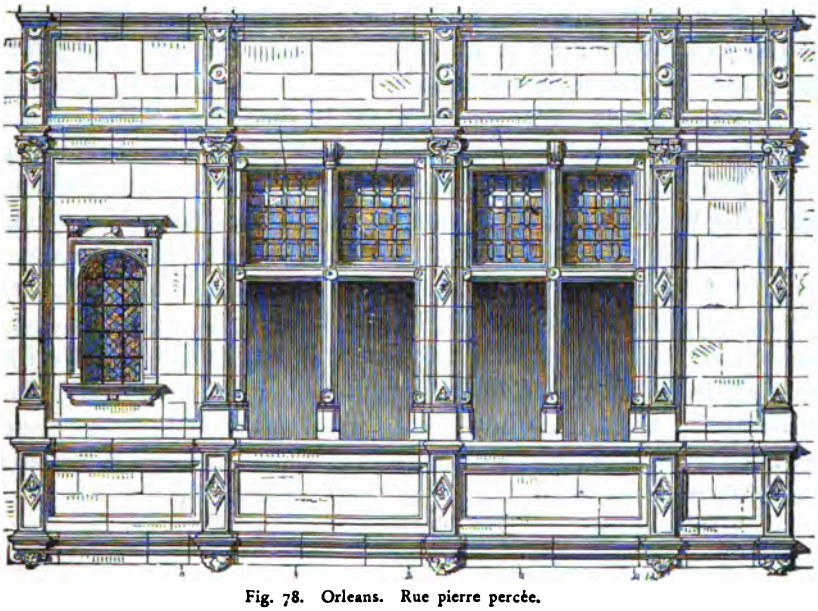


Fig. 78. Orleans. Rue pierre percée.

Lage des Hausflurs verräth ſich aber in den oberen Geſchoſſen durch die kleinen Fenſter, welche die oberen Gänge erhellen. Dieſe Anordnung, welche dem ſtreng ſymmetriſchen Gefühl unſerer Tage widerſpricht (Fig. 78), iſt aus dem geſunden Bauſinn jener Zeit hervorgegangen, der die innere Raumtheilung unbekümmert an der Façade zum Ausdruck bringt, nicht umgekehrt dem Prokuſtesbett der Symmetrie die innere Eintheilung überliefert. Die Gliederung der Wandflächen beſteht aus einem Syſtem ſchlanker, etwas magerer Rahmenpilaſter, mit den bekannten Rautenfüllungen und reizend variirten korinthiſchen Kapitälen. Die Fenſter, wie an allen dieſen Bauten zu einer Gruppe zuſammengeſchloſſen, ſind breit und hoch, mit geradem Sturz und Kreuzpfoſten. Am Grundriſs des Hauſes (Fig. 72) der

Digitized by Google

die ſchon beſprochene Anlage der meiſten Häuſer von Orleans zeigt, iſt nur hervorzuheben, daſs die Verbinduug der vorderen Räume mit dem Hinterhaus im oberen Stockwerk durch eine hölzerne Galerie mit Säulchen bewirkt iſt, die in der punktirten Linie des Grundriſſes von ſteinernen Knaggen geſtützt wird.

In ähnlicher, jedoch einfacherer Weiſe iſt das ſchmale, nur aus einem Syſtem beſtehende Haus der Rue de la vieille poterie ausgeführt, das ebenfalls die Hausthür in den einzigen groſsen Bogen des Erdgeſchoſſes einfaſst und ebenfalls rechtwinklige Fenſter mit Kreuzſtäben ſowie ſchlanke korinthiſche Rahmenpilaſter in zwei Geſchoſſen zeigt.

Eine andre Gattung von Privathäuſern tritt uns in dem ſtattlichen Eckhaus der Rue de la Clouterie Nr. 1 entgegen. Hier durchbricht kein Kaufladen das Erdgeſchoſs: recht im ausdrücklichen Gegenſatz zu jenen dem Verkehr weit geöffneten Handelshäuſern ſchlieſst ſich das Erdgeſchoſs vornehm ab und zeigt in ſeinen kleinen, theils einfachen, theils gekuppelten Rundbogenfenſtern, welche die breiten Mauermaſſen ſpärlich unterbrechen, daſs das Erdgeſchoſs hier nur untergeordneten Dienſtzwecken beſtimmt iſt, während die herrſchaftliche Wohnung in dem einzigen, aber durch ſeine hohen Verhältniſſe imponirenden oberen Stockwerk ſich befindet. Das Syſtem der Fenſter und der einfaſſenden Pilaſter iſt dem in Fig. 77 dargeſtellten des ſchönen Hauſes der Rue du Tabourg nachgebildet, nur etwas einfacher und ſtrenger, die Rahmenpilaſter ohne Füllungen, die Kapitäle claſſiziſtiſch in korinthiſcher Form, das Ganze mehr durch edle plaſtiſche Ausbildung der Glieder als (wie oben) durch ornamentale Grazie anziehend. An einem Dachfenſter zeigen ſich als Einfaſſung der gekuppelten Rundbogenfenſter Hermen als Träger ioniſcher Kapitäle.

§ 53.

Bauten in Backſtein und Quadern zu Orleans.

Neben dem reinen Quaderbau hat ſich nun auch in einzelnen Beiſpielen zu Orleans[1]) diejenige Art von Bauwerken eingeführt, welche den Backſtein in mehr oder minder groſser Ausdehnung aufnimmt. Eine Zwiſchenſtellung bezeichnet zunächſt das Haus der Rue de l'Ormerie, welches die Ecke der Rue Roche aux Juifs bildet. Es gehört zu den gröſseren und vornehmeren dieſer Privathäuſer, theilt aber mit den meiſten die auſserordentlich ſchmale Geſtalt des Grundplanes, die neben dem ſehr engen Flur nur einem Zimmer Raum gibt. Das Erdgeſchoſs iſt von kleinen rundbogigen, hoch über der Straſse liegenden gekuppelten Fenſtern durchbrochen; im Hauptgeſchoſs ſind zwei ebenfalls gekuppelte, durch antiken Giebel bekrönte hohe Fenſter angeordnet, und im oberen Stockwerk zeigen

[1]) Aufnahmen in den Monuments hiſtor. und in Sauvageot, III.

Digitized by Google

die Fenſter einen geraden Sturz und, gleich den unteren, Kreuzpfoſten. Wie bei den meiſten dieſer Häuſer wird das Kranzgeſims durch das weit vorſpringende Dach verdeckt. Korinthiſche Pilaſter mit regelrecht gebildeten Kapitälen, die Schäfte zu drei Vierteln cannelirt, gliedern in beiden Stockwerken die Maſſen, und man hat, um einen ſtattlichen Eindruck zu erzielen, dafür geſorgt, neben den Fenſtern, ſtatt ſie dicht zuſammenzurücken, angemeſſene Mauerflächen ſtehen zu laſſen. Die ſchlichte Klarheit dieſer Façade iſt eine weitere ins Einfache gehende Umbildung der oben beſprochenen Façade des Eckhauſes in der Rue de la Clouterie und deutet offenbar auf die Schluſszeit dieſer Epoche. Noch eins iſt bemerkenswerth: das früher nicht gekannte Streben nach Symmetrie, welches den kleinen für den Hausflur beſtimmten Fenſtern ein Pendant geſchaffen hat, das aus der Anordnung des Grundriſſes keine Erklärung findet.

Merkwürdig iſt die langgeſtreckte Seitenfaçade in der Nebenſtraſse, die in der maleriſchen Weiſe des Mittelalters aus einer Gruppe ſehr verſchiedener Theile von wechſelnder Höhe und ſelbſtändiger Bedachung ſich zuſammenſetzt. An das hohe Vorderhaus ſchlieſst ſich der Treppenthurm mit ſeinem Ziegelmauerwerk, ſeiner Quadereinfaſſung und ſpitzem Dach; an dieſen ein niedriger den Hof abſchlieſsender Verbindungsbau, der zum Hinterhauſe führt, welches wieder aus zwei ſelbſtändigen, und zwar einem einſtöckigen und einem zweiſtöckigen Theile beſteht. In den Hof führt ein breiter Thorweg, und auch das Hinterhaus hat ſeinen eigenen Eingang, beide rundbogig geſchloſſen. Die Fenſter ſind ſämmtlich rundbogig, theils einfach, theils gekuppelt, meiſtens mit rechtwinkligen Rahmen umfaſst. Im erſten Stock des Vorderhauſes iſt ein hübſcher Erker auf kräftigen Conſolen angebracht, mit korinthiſchen Pilaſtern dekorirt und mit einem Bogengiebel abgeſchloſſen. Er hat nur an den Seiten ein kleines Fenſter, welches den Verkehr der Hauptſtraſse ſowie den der Nebenſtraſse zu überſchauen geſtattet.

So weit iſt faſt Alles gediegener Quaderbau, namentlich an der Hauptfaçade. Dagegen hat man ſich für den Hof die Anwendung des Backſteins vorbehalten. Wie überhaupt in den anſehnlicheren Häuſern, bildet eine Säulenhalle mit einem Verbindungsbau an der einen Langſeite die Vermittlung zwiſchen der Treppe des Vorderhauſes und den Hintergebäuden. Die Säulen, mit ihren frei korinthiſirenden Kapitälen, die Archivolten der Bögen, die Einfaſſung der rundbogigen Fenſter und der Mauerecken, endlich die eleganten cannelirten korinthiſchen Pilaſter des oberen Stockwerks ſind aus Quadern gebildet, die Mauerflächen ganz in Backſtein ausgeführt. Doch zeigt ſich auch dabei das Streben nach künſtleriſcher Gliederung, da die Flächen mit rautenförmigen Muſtern in dunkleren Ziegeln netzförmig überzogen ſind.

Digitized by Google

Iſt hier der Backſteinbau den inneren Theilen vorbehalten, ſo tritt derſelbe bei einem anſehnlichen Hauſe der Rue du battoir vert endlich an der Hauptfaçade in ſein Recht. Es iſt ebenfalls ein Eckhaus, an die Rue de Semoi anſtoſsend, aber von bedeutend breiterem Grundriſs, der Vorderbau mit zwei geräumigen Zimmern neben dem an der einen Seite angelegten ſchmalen Hausflur, der auch hier direkt auf die Wendeltreppe führt. Das Vorderhaus enthält, von der dortigen Sitte abweichend, nur eine Zimmerreihe, wodurch der Hof, der übrigens ohne alle künſtleriſche Bedeutung iſt, an Ausdehnung beträchtlich gewonnen hat. Noch mehr Licht und Luft iſt für ihn geſchaffen worden dadurch, daſs man den Verbindungsflügel zwiſchen Vorder- und Hinterhaus nicht nach der Seite der Nebenſtraſse aufgeführt, ſondern an die Rückwand des anſtoſsenden Nebenhauſes gelehnt hat. Nach der Seitenſtraſse bildet eine Mauer mit Thorweg den Abſchluſs.

Für uns das Intereſſanteſte iſt an dem ganzen Baue die Hauptfaçade. Sie folgt bis zum Extrem dem mittelalterlichen Princip einer möglichſt ungebundenen Eintheilung, denn ohne Grund treibt ſie förmlich Luxus mit Unſymmetrie, indem ſie ohne durch die innere Eintheilung gezwungen zu ſein, einfache und gekuppelte Rundbogenfenſter mit einander wechſeln läſst. Ueber einem hohen ariſtokratiſch geſchloſſenen Erdgeſchoſs mit kleinen Rundbogenfenſtern, die einen zierlichen rechtwinkligen Rahmen mit Zahnſchnittfries haben, erheben ſich zwei obere Stockwerke, deren hohe Fenſter vorzüglich elegant durchgebildet ſind. Es iſt in beiden Stockwerken dieſelbe Form: einfaches oder gekuppeltes Rundbogenfenſter mit ſteinernem Querſtab, umfaſst von reichem Rahmen mit Zahnſchnittgeſims, gekrönt durch einen mit Masken geſchmückten ſchmalen Fries. Die Profile der Fenſterſtäbe haben noch mittelalterlichen Schnitt, die kleinen Bogenzwickel ſind mit elegantem Laubwerk gefüllt, das Ganze macht eine energiſche und dabei feine Wirkung. Alle dieſe Formen ſind aber in Hauſtein durchgeführt, ebenſo die Mauerecken mit Quadern eingefaſst, die ganze Façade aber in Ziegelwerk mit dunklem Rautenmuſter wie ein einziger groſser Teppich behandelt. Dieſer mehr maleriſchen Wirkung zu Liebe iſt denn auch auf jede plaſtiſche Gliederung der groſsen Flächen verzichtet, wodurch freilich der architektoniſche Werth des Ganzen hinter den ſchönen Quaderfaçaden, an denen die Stadt ſo reich iſt, zurückſtehen muſs.

§ 54.

Andere Privatbauten im mittleren Frankreich.

Wenn auch in den übrigen Städten dieſer geſegneten Provinz nicht entfernt der architektoniſche Reichthum von Orleans anzutreffen iſt, ſo haben wir doch hier eine kleine Nachleſe zu halten. Wir beginnen mit Blois, wo trotz vieler Zerſtörungen neuerer und neueſter Zeiten eine Anzahl

Digitized by Google

von Wohnhäuſern nicht bloſs aus den Tagen Franz' I, ſondern ſelbſt noch aus der Zeit Ludwigs XII vorhanden ſind.[1]) An dieſen Privatgebäuden, ſo ſchwer die Hand der Zeit und die ſchlimmere der Menſchen ſie geſchädigt hat, läſst ſich der Unterſchied einer Stadt wie Blois von einer Stadt wie Orleans deutlich erkennen. Während dort Alles auf den regen Verkehr eines Handelsemporiums hinweiſt, die ſchmale, knappe Geſtalt der Grundriſſe, die ſparſame Benützung des Raumes, die häufige Anlage von Verkaufsläden, hat man es in Blois mit den ſtattlichen, meiſt breit um einen Hof gelagerten Häuſern vornehmer Herren, die zum Hofe gehörten, zu thun. So ſtammt noch aus der Zeit Ludwigs XII das Hôtel Hurault, auch »le Petit-Louvre« genannt, erbaut vom Kanzler Hurault de Cheverny. Man tritt durch einen langen, im gedrückten Bogen gewölbten Thorweg ein, deſſen prächtige Bildwerke ſtarke Beſchädigungen zeigen. In einer Ecke des Hofes ſieht man ein ausgekragtes Thürmchen, und am Thürſturz der Treppe, wo ehemals das Stachelſchwein dargeſtellt war, lieſt man als Erklärung dieſes Emblems Ludwigs XII das Diſtichon:

»Spicula ſunt humili pax haec, ſed bella ſuperbo
Et vita ex noſtro vulnere nexque venit«.

Der Brunnen bewahrt ſein hübſches, mit Blei geſchmücktes Kuppeldach, das von der Figur eines lanzentragenden Kriegers gekrönt wird. Im Innern zeigt ein kleines Kabinet noch ſeine ganze reich geſchnitzte Holztäfelung.

Aus derſelben Zeit ſtammt das an der Ecke der Rue neuve und der Grande Rue gelegene Hôtel de la Chancellerie.[2]) Seine Façade iſt mit ſehr verſtümmelten Sculpturen elegant geſchmückt, und am Portal ſah man noch vor Kurzem den Hermelin der Anna von Bretagne, zum Beweis, daſs ein Herr vom Hofe der Gemahlin Ludwigs XII ſich dies Haus errichtet hatte. Den Eingang bildet auch hier ein gewölbter Thorweg.

Trotz moderner Umgeſtaltungen und Verwüſtungen tragen auch das Hôtel d'Aumale an der Ecke der Rue de la Fontaine-des-Élus und der Rue Vauvert, ſowie das Hôtel d'Amboiſe an der Place du château, welches von dem berühmten Miniſter Ludwigs XII, Georg von Amboiſe, den Namen führt, noch Spuren des glänzenden Stiles jener Zeit. Dasſelbe gilt vom Hôtel Sardini in der Rue du Puits-Chatel, bemerkenswerth nicht bloſs durch Sculpturen an ſeiner Façade, ſondern durch eine kleine mit einem Freskobild der Zeit geſchmückte Kapelle. Dasſelbe ſtellt den Gekreuzigten und am Fuſse des Kreuzes vier Heilige dar.

---

[1]) Vgl. über dieſelben die ſorgfältigen hiſtoriſchen Nachweiſungen in L. de la Sauſſaye, Blois et ſes environs. Blois 1860. — [2]) Nicht zu verwechſeln mit dem groſsen Haus der Rue du Lion-Ferré, welches dieſelbe Bezeichnung trägt.

Digitized by Google

Aus Franz' I Zeit ſtammt das Hôtel d'Alluye, von Florimond Robertet, Herrn von Alluye, Miniſter und Finanzſekretär unter Ludwig XII und Franz I, erbaut. Noch eine andere hiſtoriſche Erinnerung heftet ſich an dieſen Bau; im Jahr 1588 wurde er vom Herzog von Guiſe bewohnt, der von hier aus ſeinen Todesgang nach dem Schloſſe antrat. Das Gebäude war eines der ſtattlichſten und prächtigſten; es beſtand aus vier um einen Hof gruppirten Flügeln, von welchen zwei erſt in unſerem Jahrhundert abgebrochen wurden. Es iſt aus Backſtein und Quadern aufgeführt und im Hofe mit Arkaden verſehen, über welchen eine Galerie ſich hinzieht. Medaillons mit den Büſten von zwölf römiſchen Kaiſern in gebranntem Thon, ein zur Renaiſſancezeit beliebter Schmuck, dekoriren die Galerie. In der Ecke des Hofes iſt auch hier, wie bei den meiſten der damaligen Privathäuſer, eine elegante Wendeltreppe in einem vorſpringenden Thurme angebracht. Im Innern verdienen ein prachtvoller Kamin und die zierliche Kapelle Beachtung. Der Kamin, bei Rouyer und Darcel abgebildet,[1]) gehört nicht, wie dort angegeben, der Zeit Ludwigs XII, ſondern der Epoche Franz' I, und zwar dem Ausgang derſelben an, wie der ſtrengere claſſiziſtiſche Charakter der Formen, namentlich der cannelirten Pilaſter und der Volutenconſolen beweiſt. Er trägt die Inſchrift: »MEMNHΣO. THΣ. KOINHΣ TYXHΣ«.

Das beſterhaltene unter den Gebäuden dieſer Epoche zu Blois iſt das Hôtel Denys du Pont, welches noch jetzt den Namen ſeines Erbauers, eines gelehrten Rechtskundigen, trägt. In der Rue Chartraine gelegen, zeichnet es ſich durch die feine Pilaſterarchitektur ſeines Hofes und die elegante, durchbrochene, mit Salamandern und andern Bildwerken geſchmückte Wendeltreppe aus, welche, wie gewöhnlich, in einer Ecke des Hofes angeordnet iſt. Die inneren Façaden beſtehen aus drei mit korinthiſchen Pilaſtern auf Stylobaten gegliederten Geſchoſſen, über welchen das prächtige Rundbogengeſims, das wir am Schloſſe Franz' I kennen lernten, den Abſchluſs bildet. An dem prächtigen Treppenhauſe ſieht man die Wappen und Deviſen des Erbauers und ſeiner Gemahlin. Sein Spruch lautet: »VIRTVS SINE FORTVNA MANCA«, der ihrige: »CHAVFETTES D'ARDENT DESIR«, dazu eine flammende Räucherpfanne.

Ein Haus der zierlichſten Frührenaiſſance, um 1525 entſtanden, ſieht man zu Paray-le-Monial.[2]) Mit ſeinen kleinen Thürmen und den krabbengeſchmückten Dachgiebeln zahlt es dem Mittelalter noch Tribut, aber mit den eleganten Fenſtern ſammt den feinen Pilaſtern, welche dieſelben einfaſſen, huldigt es dem neuen Stil. Nach der ſo oft wiederkehren-

[1]) L'art architektural, Vol. I, pl. 1. — [2]) V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

Digitized by Google

den Weiſe dieſer Zeit ſind die Pilaſter in vertikaler Richtung durch Zwergliſenen fortgeſetzt, alle dieſe Glieder aber erhalten durch delikate Arabesken und zierliches Muſchelwerk das Gepräge lebensvoller Anmuth.

Den Stempel derſelben Frühzeit trägt ein reich behandeltes Haus in Rheims, in der Rue du Marc gelegen.[1]) Es beſteht aus zwei rechtwinklig an einander ſtoſsenden Flügeln. Das Portal zeigt den Flachbogen, die Fenſter ſind im unteren und oberen Stockwerk gekuppelt, breit, rechtwinklig und durch Kreuzpfoſten getheilt. Ueber den Fenſtern des Erdgeſchoſſes ſieht man Medaillons mit Bruſtbildern, über denen des oberen Stockwerkes einen Relieffries mit Kampfſcenen. Magere Pilaſter, durch kürzere Zwiſchenglieder verbunden, theils mit römiſchen, theils mit korinthiſchen Kapitälen, geben der Fläche jene ſpielende, dekorative Gliederung, die ſo oft an Tiſchlerarbeiten erinnert. Anziehend dagegen iſt auch hier wieder die phantaſievoll und fein behandelte Ornamentik, welche in Fülle über die Pilaſterflächen ausgegoſſen iſt: menſchliche Figürchen, Vögel, Lilien, Vaſen, ſammt anderen Emblemen verſchlingen ſich mit reizenden Laubranken. Im Innern ein Pavillon mit einer Holzdecke, welche durch elegante geſchnitzte Ornamente, vegetabiliſche und figürliche, ſich auszeichnet.

Zu Le Mans, dicht neben der Weſtfaçade der gewaltigen Kathedrale, erhebt ſich ein kleines Privathaus, das ebenfalls dieſer Zeit angehört und durch einen hübſchen polygonen Erker und elegant ausgebildete Dachgiebel ſich bemerklich macht.

Zu Angers iſt das Hôtel d'Anjou oder De Figuier[2]) ebenfalls ein eleganter Bau der Frührenaiſſance, beachtenswerth wegen der hoch hinaufgezogenen, wie immer durch Zwiſchenliſenen verbundenen Pilaſter, die in ihren Füllungen graziöſe Arabesken zeigen.

Ein elegantes Haus aus der letzten Zeit Franz' I hat ſich in der Rue des Forges zu Dijon erhalten.[3]) Urſprünglich ein anſehnliches Hôtel iſt es durch die Revolution und andere Zerſtörungen nur noch der Reſt eines ehemals durch Adel und Reichthum ſeiner Ausſtattung bedeutenden Baues und befindet ſich in einem traurigen Zuſtand von Verwahrloſung. Von ſchlechten neueren Gebäuden eingeſchloſſen, erhebt ſich ſeine Façade in zwei Stockwerken über einem Erdgeſchoſs, von vortretenden Säulen auf's Glücklichſte gegliedert (Fig. 79). Die Antike iſt hier bereits mit vollem Verſtändniſs gehandhabt, und den Säulenordnungen fehlen weder die durchgebildeten Stylobate, noch die mit Verſtändniſs gegliederten Gebälke und Geſimſe. Im Erdgeſchoſs ſind es ſchlanke, cannelirte, römiſche Säulen, im

---

[1]) Taylor et Nodier, Voyages, Champagne I. — [2]) V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — [3]) Aufn. bei Sauvageot, Tom. II.

Digitized by Google

erſten Stockwerk korinthiſche mit glatt gelaſſenem unteren Theil des Schaftes, im zweiten leichtere korinthiſche, ebenfalls gröſstentheils cannelirt, aber am untern Ende mit freiem Ornament geſchmückt. Trotz dieſer ſtrengeren Claſſizität hat ſich aber die dekorative Luſt der Frührenaiſſance ihr Recht nicht nehmen laſſen und dasſelbe ſowohl in den Arabesken der Fenſterlaibungen als in dem plaſtiſchen Schmuck der oberen Säulenſockel und der Brüſtungen zur Geltung gebracht. Unter den Fenſtern des Hauptgeſchoſſes ſieht man in kräftigem Relief bewegte Reiterkämpfe, im oberen Geſchoſs halten Genien ein mit der Grafenkrone geſchmücktes, von einem Ordensband umſchloſſenes Wappen. Die Fenſter ſind groſs, rechtwinklig mit Kreuzpfoſten; vor den Mittelpfoſten der oberen iſt ein ſchlankes Säulchen geſtellt, in Uebereinſtimmung mit dem zierlicheren Charakter, der dieſem Stockwerk überhaupt verliehen iſt. An der einen Ecke dieſer anmuthigen Façade liegt in einem runden Thurme eine Wendelſtiege, die ſich gegen den Hof mit Flachbögen öffnet. An ihrem Geländer iſt eine Baluſtrade in kräftigem Relief angedeutet. Das Haus muſs um 1547 vollendet worden ſein, denn dieſe Jahreszahl lieſt man an einem der oberen Fenſter.

Das alterthümliche Troyes, an kirchlichen Denkmälern der Gothik und der Renaiſſance ſo reich, beſitzt in der Nähe von St. Madelaine an der Ecke der Rue des quinze vingt und der Rue du Palais de Juſtice ein intereſſantes Privathaus von reicherer Anlage, mit reizend entwickeltem, in den feinſten Renaiſſanceformen durchgeführten polygonen Erker an der Ecke und mit prächtig ſtyliſirten Eiſengittern an den Fenſtern des Erdgeſchoſſes. Die Façade des Hofes, in den man unmittelbar von der Straſse gelangt, gehört zu den eleganteſten der Zeit. Vortrefflich dekorirte Pilaſter mit reizenden Kapitälen von groſser Mannigfaltigkeit, auſserdem Reliefs von delikateſter Arbeit, namentlich wappenhaltende Genien geben dem feinen Baue beſonderen Reiz. Als Datum der Erbauung lieſt man die Jahreszahl 1531.

In Beſançon iſt das Palais Granvella ein groſser von dem berühmten Cardinal als Privatwohnung für ſich erbauter Palaſt, von ſchwerfälligen Verhältniſſen, wie die burgundiſche Architektur ſie liebt. Die Ausführung in ſorgfältigem Quaderbau iſt gediegen, die Wirkung im Ganzen aber düſter und laſtend. Dasſelbe gilt von dem groſsen, faſt quadratiſchen Hof, deſſen gedrückte Arkaden von doriſchen Halbſäulen eingefaſst werden und durchgehends im Innern Balkendecken zeigen. Dem immerhin ſtattlichen Bau fehlt jede Anmuth der Renaiſſance.

Von den zahlreichen faſt überall noch vorhandenen Privathäuſern dieſer Epoche wollen wir nur noch die von Tours, Joinville (Haute Marne) und Luxeuil (Haute Saône) erwähnen.

Digitized by Google

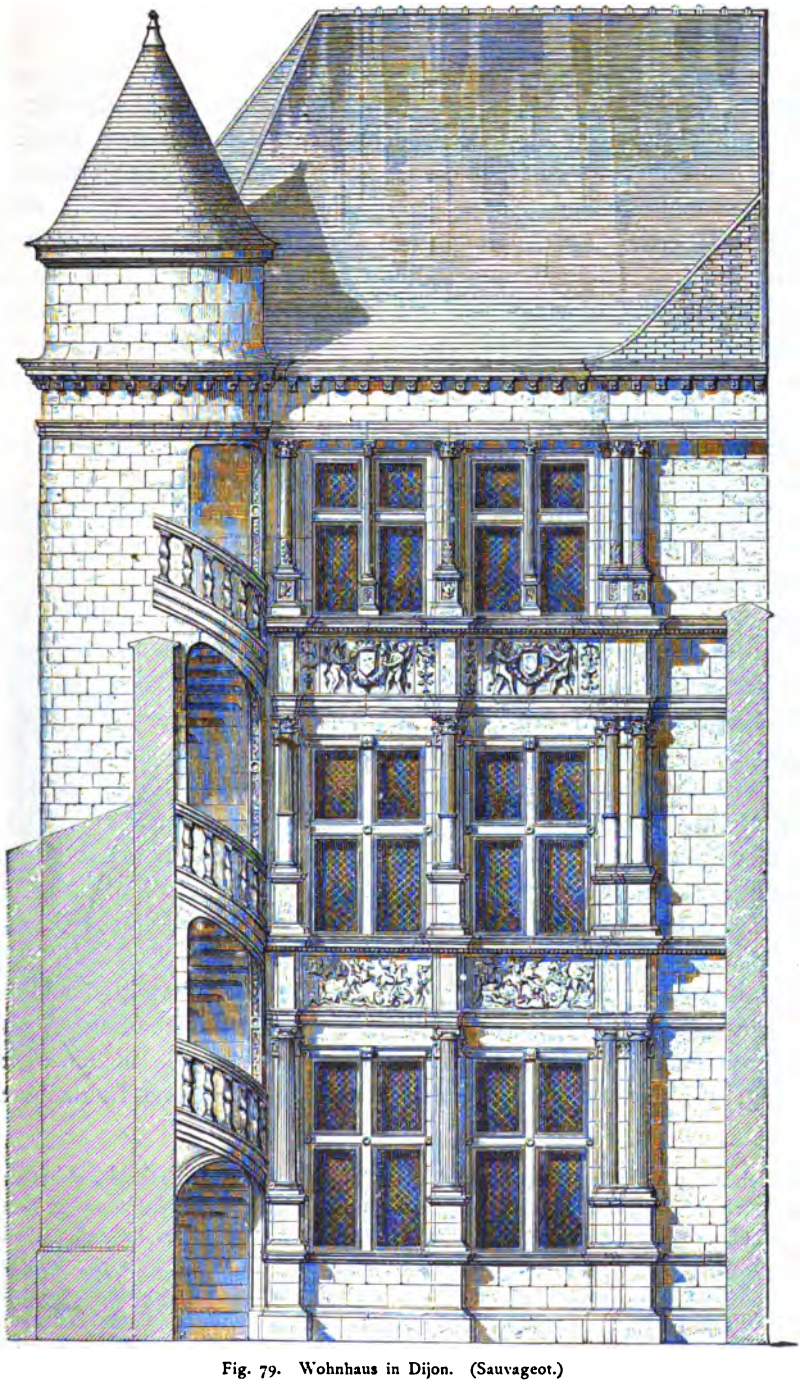


Fig. 79. Wohnhaus in Dijon. (Sauvageot.)

Digitized by Google

§ 55.

Das Haus Franz' I zu Paris.

Unter die edelſten Leiſtungen des Privatbaues dieſer Epoche gehört die allbekannte »Maiſon de François I«, welche aus dem Dorfe Moret bei Fontainebleau nach Paris in die Champs Elyſées verpflanzt worden iſt.[1]) Die Façade dieſes kleinen Baues, ja die Anlage des Ganzen iſt allerdings bei dieſer Uebertragung den modernen Wohnbedürfniſſen angepaſst und in ſehr weſentlichen Punkten umgeſtaltet worden. Dahin gehört die ſymmetriſche Hinzufügung des rechts an die Mittelarkade ſtoſsenden Theiles ſowie die ſchwere den Bau krönende Attika; ebenſo die Ausfüllung der Laubkränze des Frieſes mit Bruſtbildern der Margaretha von Navarra, der Diana von Poitiers, Franz' I, u. ſ. w.[2])

Den drei groſsen Bogenfenſtern des Erdgeſchoſſes entſprechen im oberen Stockwerk je drei durch Kreuzpfoſten getheilte Fenſter mit geradem Sturz. Jedes dieſer Syſteme wird unten und oben durch prachtvolle korinthiſche Pilaſter eingerahmt, deren Fläche im oberen Geſchoſs Arabesken von delikateſter Erfindung und Ausführung zeigt, während ſich vor die unteren Pilaſter üppige candelaberartige Säulchen legen. Auch die Ecken der Façade (die zur Rechten ein moderner Zuſatz) zeigen Pilaſter mit herrlichen Arabesken, und ebenſo ſind die vertikalen Fortſetzungen ſämmtlicher Pilaſter zwiſchen beiden Geſchoſſen ausgeſtattet. Ihren höchſten Triumph feiert aber die Dekoration an dem überſchwänglich prachtvollen Frieſe, welcher beide Stockwerke verbindet. Er zeigt in kraftvollem Relief in der Mitte (moderne) Bruſtbilder, von Kränzen umwunden, Wappen, die von Genien gehalten werden, in den Seitenfeldern heitere Kinderſcenen mit bacchiſcher Bedeutung: thyrſusſchwingende und traubenleſende Genien. Der einzige Nachklang mittelalterlicher Kunſtweiſe giebt ſich in den bunten Krönungen der kleinen Seitenfenſter zu erkennen.

Die Kehrſeite dieſes prächtigen kleinen Gebäudes hat in der Mitte eine Vortreppe mit zwei Aufgängen, welche zu einer mit reichem Arabeskenſchmuck verſehenen Rundbogenthür führt, die ehemals in einem Seitenflügel lag, wie Fig. 80 zeigt. Ueber derſelben, von zwei Baldachinen mit

---

[1]) Ueber den urſprünglichen Zuſtand vgl. C. Daly, Revue generale d'architecture 1870. Dazu Paluſtre, I, 150 ff. mit Abb. — [2]) Daſs dieſe Bruſtbilder, wenigſtens gröſstentheils, moderne Zuſätze ſeien, habe ich ſchon in der erſten Auflage dieſes Buches (S. 165) ausgeſprochen. Herr Paluſtre, der mir S. 150 ſeines ſchönen Werkes vorwirft, ich habe die modernen Zuſätze von den urſprünglichen Theilen nicht zu unterſcheiden vermocht, und deſſen wohlfeile Ausfälle auf den »célèbre critique allemand« von gewiſſen liebenswürdigen deutſchen Tagesſchriftſtellern mit Wonne aufgenommen und verbreitet worden ſind, hat es offenbar nicht für nöthig erachtet, meine Darſtellung genau durchzuſehen.

Digitized by Google

kleinen Kuppeln eingefaſst, der Salamander, der an derſelben Façade im Giebelfeld eines ſchönen Kreuzfenſters wiederkehrt, an welchem aufserdem zwei allerliebſte, auf Delphinen reitende Genien angebracht ſind. Die beiden andern Façaden ſind moderniſirt, und auch an den Bildwerken der Hauptfront bemerkt man, wie geſagt, moderne Zuſätze.

Die innere Eintheilung iſt modern; nur die Treppe, die in der Mitte mit geradem Lauf aufſteigt, gehört der urſprünglichen Anlage.

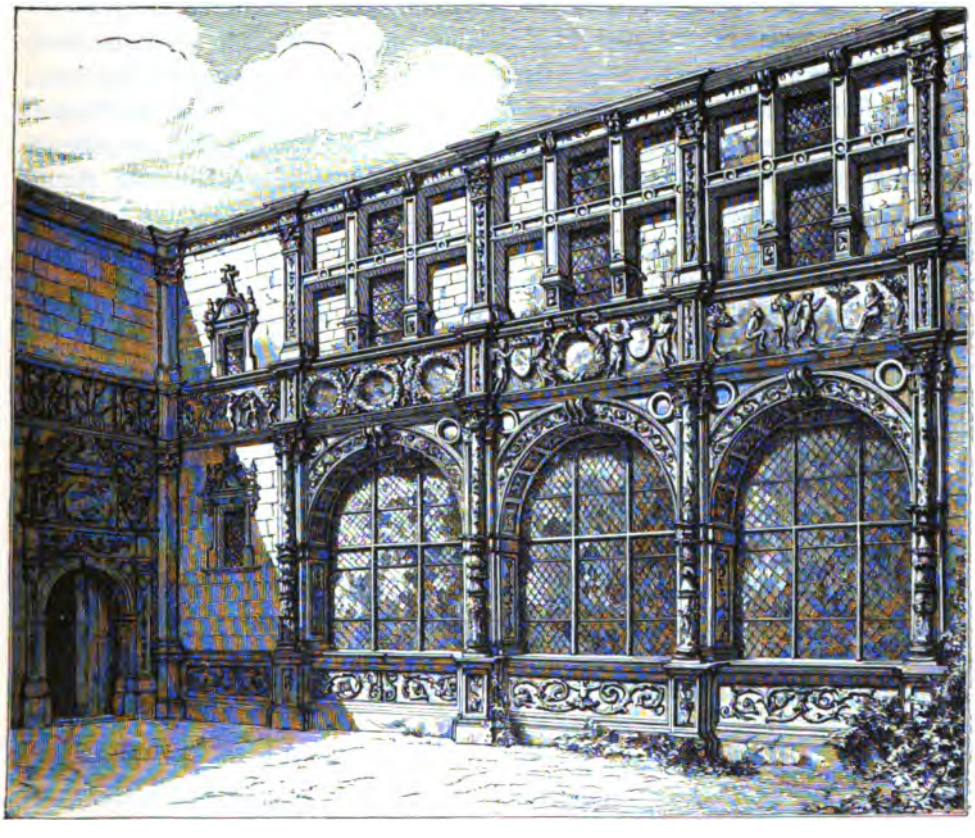


Fig. 80. Sogenanntes Haus Franz' I. (Paluſtre-Sadoux.)

§ 56.

Privatgebäude im Languedoc.

Im Süden, wo die prachtvollen Ueberreſte der Römerzeit niemals ganz ohne Einfluſs auf die ſpätere Entwicklung der Baukunſt geblieben ſind, nimmt beſonders die Provinz Languedoc an der Bewegung der Renaiſſance lebendigen Antheil. In mehreren Schlöſſern der Zeit (§ 43) trat uns eine

Digitized by Google

gewiſſe überſtrömende Ueppigkeit der Formbildung als Merkmal der Bauten dieſer Provinz entgegen. Auch in den Städten beginnt nun die Architektur wetteifernd der allgemeinen Bewegung zu folgen.

In Cahors ſieht man ein Renaiſſancehaus[1]) aus der früheren Zeit Franz' I, an welchem mittelalterliche Reminiſcenzen ſich mit der vollen ornamentalen Pracht des neuen Stiles verbinden. Das Portal, niedrig, gothiſch profilirt, mit horizontalem an den Ecken abgerundetem Sturz, iſt von korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst. Darüber ſteigt im erſten Geſchoſs ein gekuppeltes Fenſter, ähnlich profilirt und umrahmt, durch kräftigen Querpfoſten getheilt, empor. Dieſs Ganze iſt der ſonſt einfachen Façade als Prunkſtück erſten Ranges zugetheilt. Sämmtliche Glieder, die Pilaſter und Fenſterſtäbe, die Geſimſe und Frieſe, ſind mit den eleganteſten Arabesken überfluthet. Aehnliche Dekoration füllt auch, das reich behandelte Wappen umgebend, die Fläche zwiſchen Thür und Fenſter, ſo daſs nicht der kleinſte Raum unverziert geblieben iſt.

Derſelben Frühzeit gehört der Hof des Jeſuitencollegiums in der Rue des Balances zu Toulouſe.[2]) Ein hohes Erdgeſchoſs iſt mit eleganten Candelaberſäulchen dekorirt. In den Zwickeln der Arkadenbögen ſieht man die in dieſer Zeit ſo beliebten Medaillons mit Bruſtbildern. Das Gewölbe des Thorweges zeigt prächtige Caſſetten in Rautenform. Ein groſser Flachbogen, ebenfalls caſſettirt, öffnet ſich darüber als Niſche. Das obere Geſchoſs iſt beträchtlich niedriger gehalten, als Attika gleichſam, mit vortretenden korinthiſchen, zur Hälfte cannelirten Säulen dekorirt. Die Sockel, auf welchen ſich dieſelben erheben, ſind durch eine Baluſtrade verbunden. Der Fries zeigt kleine Rundfenſter und reiches Zahnſchnittgeſims, das über den Säulen ſich ſtark verkröpft. An der einen Hoffaçade enthält das Obergeſchoſs Fenſter mit Kreuzpfoſten, die andere Seite zeigt eine glänzend heitere Loggia, deren gedrückte Rundbögen caſſettirt und von prächtigen Pilaſtern eingerahmt ſind.

Zu den ſtattlicheren Bauten der Epoche gehört ebendort das Hôtel Meynier,[3]) deſſen Fenſter theils die Frühzeit Franz' I mit elegant ſculpirten Pilaſtern und meiſt mit Kreuzpfoſten, theils die Spätzeit des Jahrhunderts verrathen, mit baroken Hermen und Atlanten, mit Faunen, deren Bocksbeine ſpiralförmig verſchlungen ſind. Auch der Hof mit ſeinem Treppenthurm gehört der Frühepoche an, wie die reichen Ornamentfrieſe, die geſchmückten Pilaſter und Bogenfüllungen, die Medaillons mit Bruſtbildern und der glänzende auf Conſolen ruhende Bogenfries beweiſen. Von der innern Ausſtattung iſt ein prachtvoller Kamin zu nennen, mit ſeinen Arabesken-

[1]) Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. Abth. I, Bd. 2. — [2]) Ebend. Abth. I, Bd. 1. — [3]) Ebenda.

Digitized by Google

pilaſtern, Genien, Laubgewinden, Bruſtbildern und anderen Reliefs zu den reichſten der Frührenaiſſance gehörend.

In Albi ſieht man in der Rue Timbal ein beſcheidenes Backſteinhaus mit charaktervoller Ruſtica an den Einfaſſungen der Fenſter und Thüren, offenbar etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörend: die Kreuzſtäbe der Fenſter mit derben Atlanten, Engelköpfen und anderem Figürlichen decorirt, wie es dieſer Stil liebt. Ueberaus maleriſch wirkt der kleine Hof, der freilich jetzt ſehr vernachläſsigt iſt. Links eine halbvermauerte Arcade von zwei ſehr flach geſpannten Bögen auf einer toskaniſchen Mittelſäule, darüber im obern Geſchoſs eine noch gedrücktere Arcade, in der Ecke ein runder Treppenthurm mit einfacher Wendelſtiege, am rechten Flügel zwiſchen den ziemlich derb behandelten Fenſtern in einer Niſche die ſehr lebendig gearbeiteten Büſten Franz' I und ſeiner Gemahlin. Das Ganze, trotz unbedeutender Verhältniſſe, charaktervoll und originell. In derſelben Straſse ſieht man noch ein kleines Fachwerkhaus aus derſelben Epoche, die Fenſter in ein Syſtem von ioniſchen Pilaſtern gefaſst, an welchem jene unmittelbare Uebertragung des Steinſtils in den Holzbau ſtattfindet, die wir überall in der Renaiſſance wahrnehmen, und die ſtets den Untergang der ſelbſtändigen Holzarchitektur bezeichnet.

Hier möge noch aus der benachbarten Dauphiné, an der Grenze des Languedoc, ein köſtliches, in aller Ueppigkeit der Frührenaiſſance prangendes Haus angefügt werden, welches ſich in Valence erhalten hat. Ein Prachtportal, mit geradem, an den Ecken abgerundetem Sturz, von einer verſchwenderiſchen Fülle von Ornamenten umgeben, von decorirten Pilaſtern eingeſchloſſen, an deren Sockeln ſogar Medaillonköpfe (ähnlich wie an der Certoſa zu Pavia), bildet das Hauptſtück der Façade. Eine Muſchelniſche mit wappenhaltenden Engeln, daneben Genien, welche eine Guirlande ausbreiten, und darüber ein nicht minder luxuriös geſchmücktes Fenſter mit Kreuzſtäben verbindet ſich damit zu einem Ganzen von höchſtem Reichthum.[1])

§ 57.

Das Stadthaus zu Orleans.

Hatte ſich in den Privatbauten, zuerſt wohl durch den Adel, dann aber auch durch den wetteifernden reichen Bürgerſtand die Renaiſſance mit zahlreichen Prachtwerken in den Städten eingeführt, ſo ſollte ſie nun auch in den für das Gemeinweſen errichteten Monumenten zur Anerkennung gelangen. Die Rathhäuſer, bis ins 16. Jahrhundert hinein durch ihre gothiſchen Formen ein Beweis des zähen Feſthaltens der Städte an den

[1]) Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 124.

Digitized by Google

Traditionen des Mittelalters (vergl. § 13), werden jetzt zu Zeugniſſen, in welchen ſich die veränderte Geiſtesrichtung des Bürgerthums zu glänzendem Ausdruck zuſammenfaſst. Eines der früheſten, vielleicht überhaupt das erſte unter dieſen Gebäuden, errichtete die Stadt Orleans. So früh allerdings, wie Dr. Cattois[1]) dasſelbe entſtehen läſst, um die Mitte nämlich des 15. Jahrhunderts, iſt der Bau nimmermehr ausgeführt worden, und wenn der Meiſter *Viart*, welchem man dasſelbe, ſowie das Stadthaus zu Beaugency zuſchreibt, wirklich um 1442 gelebt hat, ſo kann von ſeiner Urheberſchaft nicht die Rede ſein.

Der Bau iſt, wie der Augenſchein lehrt (Fig. 81), in der Frühzeit der Regierung Franz' I, etwa um 1520 entſtanden. Er beſteht aus einem ziemlich regelmäſsigen Rechteck, deſſen nach der engen Straſse ſchauende Façade glänzend entwickelt iſt.[2]) In beinahe ſymmetriſcher Durchführung wird ſie in vier Fenſterſyſteme eingetheilt, jedes von Pilaſtern eingeſchloſſen, die vom Sockel aufſteigend bis zum Dachgeſims eine conſequente Verticalgliederung bewirken. Zwiſchen ihnen iſt ſo viel Fläche gelaſſen, um neben den Fenſtern des Hauptgeſchoſſes Baldachine mit Statuen anbringen zu können und zugleich den Durchbrechungen ein Gegengewicht durch geſchloſſene Mauerflächen zu geben. Die Verhältniſſe der Façade haben dadurch eine überaus glückliche Wirkung gewonnen. Zu den wunderlichen Spielereien dieſer Frühepoche gehört es dagegen, daſs der Architekt den Pilaſtern des Erdgeſchoſſes ihre Kapitäle ohne alle Motivirung etwa in der Mitte der Höhe, anſtatt unmittelbar unter dem Geſimſe gegeben hat: ein unbegreifliches Verkennen der Formen und Verhältniſſe. Anſtatt wohlabgewogener Glieder hat er dadurch häſsliche Zwergpilaſter und als Fortſetzung derſelben nüchterne Liſenen bekommen. Alles iſt übrigens mit Reichthum und im Einzelnen mit Feinheit durchgeführt, wie denn die ganzen Flächen des Erdgeſchoſſes einſchlieſslich der Liſenen mit einem teppichartigen Muſter von Lilien in zartem Relief bedeckt ſind. Ein beſonderes Prachtſtück bildet das Portal, das unter dem zweiten Fenſter von rechts angebracht iſt. Im Rundbogen geſchloſſen und mit Ornamenten und reichen Gliederungen geſchmückt, wird es von Pilaſtern eingefaſst, die auf Halbſäulen ruhen. Die Schäfte der letzteren ſind in der Weiſe des romaniſchen Uebergangſtiles mit gewundenen Canneluren und Ornamenten bedeckt. Ueber dem Portal zieht ſich ein Fries mit Wappen und Ornamenten hin, dieſs luxuriöſe kleine Prachtſtück würdig abſchlieſsend. Die Fenſter des Erdgeſchoſſes ſind einfach viereckig, mit ſchlichtem Rahmen eingefaſst, oben durch ein verkröpftes Geſimſe nach gothiſcher Art gekrönt.

---

[1]) Verdier et Cattois, archit. civ. et dom. — [2]) Aufn. in den Monum. hiſtor. und in Verdier et Cattois, archit. civ. et dom.

Digitized by Google

Von grofsartiger Wirkung gegenüber den gedrückten Verhältniſſen des Erdgeſchoſſes, iſt das hoch aufſteigende obere Stockwerk mit ſeinen gewaltigen durch doppelte Kreuzſtäbe getheilten Fenſtern, den reichen Baldachinniſchen und dem überaus prachtvollen Kranzgeſims (Fig. 81). Die Verhältniſſe ſind hier von ſeltnem Adel, das Ganze von harmoniſcher Wirkung. Das Rahmen- und Pfoſtenwerk der Fenſter iſt noch durchaus in gothiſchem Sinne aus mageren Säulchen und tiefen Hohlkehlen zuſammengeſetzt. Auch

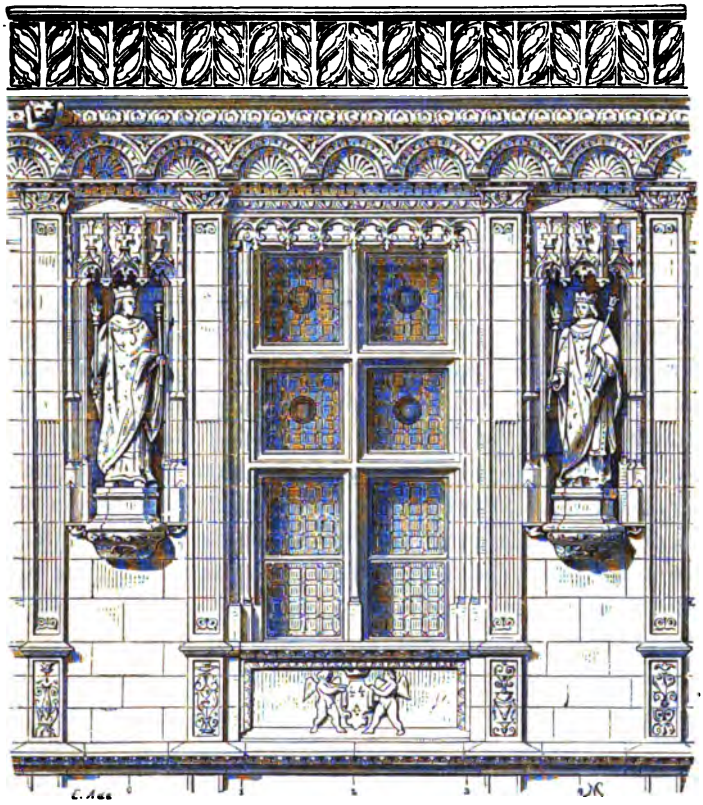


Fig. 81. Vom Stadthaus zu Orleans. (Mon. hiſt.)

das iſt ein mittelalterlicher Gedanke: die Einfaſſung durchbrochener Rundbögen, welche in graziöſem Spiel den oberen Abſchluſs bildet. Ebenſo ſind die Niſchen der Statuen mit ihren Baldachinen völlig in gothiſchen Formen durchgeführt, doch hat der Architekt mit Verſtändniſs ihnen einen flachen Abſchluſs gegeben, um ſein Hauptgeſims nicht zu durchſchneiden. Er hat damit die Herrſchaft der Horizontale, die Berechtigung des neuen Stiles beſiegelt und durch die weiſe Unterordnung der zur Anwendung gebrachten mittelalterlichen Formen dieſen ein Bürgerrecht in der neuen

Digitized by Google

Bauweiſe geſichert. Im Uebrigen ſpricht die Renaiſſance in den ſchlanken Pilaſtern, den wappenhaltenden Engeln an der Fenſterbrüſtung, den Profilen und Ornamenten der Geſimſe ſich vernehmlich aus. Nur in dem Kranzgeſims kommt noch einmal ein Compromiſs zwiſchen beiden Stilen in glücklicher Weiſe zur Geltung.

Die Hauptform desſelben, der Rundbogenfries, iſt, ähnlich wie die Säulen des Portals, der romaniſchen Bauweiſe entlehnt, und es verdient Beachtung, daſs die Frührenaiſſance öfters ſich der Formen dieſes ihr innerlich verwandten Stiles bedient hat. Aber ſie weiſs ihn in ihrem Sinn umzubilden, neu zu beleben, ja zu bereichern, und giebt uns darin einen bemerkenswerthen Fingerzeig, in welchem Geiſt eine ſchöpferiſche Architekturepoche auch die Formen der Vergangenheit wieder flüſſig zu machen verſteht. Die Muſcheln der Bogenfüllungen, die Ornamente der Glieder und der kleinen Zwickel bezeugen dieſs. Nur zwiſchen den Pilaſtern und dem Fries iſt keinerlei organiſche Verbindung gewonnen, wie denn überhaupt die lockere Compoſition davon Zeugniſs ablegt, daſs die Meiſter jener Zeit meiſt noch unſicher zwiſchen den beiden Bauſtilen umhertaſteten. Unmittelbar über dem Geſims liegt die Traufrinne mit ihren prächtigen Roſetten und ihren Waſſerſpeiern, dann folgt die durchbrochene Baluſtrade der Galerie, welche ſich vor den Fenſtern des Dachgeſchoſſes hinzieht: dieſe wieder mit ihren Fiſchblaſenmuſtern ein letzter Nachhall des Flamboyant. Die ganze Compoſition dieſer reichen Krönung bildet offenbar die Vorſtufe für jenes noch groſsartigere, noch entwickeltere Kranzgeſims, das wir in Blois an der inneren Façade kennen lernten. Auch die beiden kleinen pfefferbüchſenartigen Thürmchen auf den Ecken ſind eine mittelalterliche Conception, auch ſie jedoch mehr dem romaniſchen als dem gothiſchen Stil verwandt.

Die Dachfenſter endlich mit ihren Kreuzpfoſten werden von korinthiſirenden Pilaſtern eingefaſst, die horizontal durch ein Geſims verbunden ſind. Sehr unorganiſch ſteigen über dieſen krönende Spitzgiebel auf, die durch ihre Steile und die abſchlieſsende Kreuzblume der gothiſchen Auffaſſung angehören. Uebrigens iſt zu bemerken, daſs die Façade mancherlei Beſchädigungen erfahren hat, weniger wohl durch die Hugenotten, »die undankbaren Söhne unſerer chriſtlichen Civiliſation«, wie Dr. Cattois ſie ſchmeichelhaft bezeichnet, ſondern durch die Revolution, welche namentlich die fünf Statuen franzöſiſcher Könige aus ihren Niſchen herabwarf und zertrümmerte. Gegenwärtig iſt das Gebäude in würdiger Weiſe geſchützt und zum Muſeum der Stadt umgeſtaltet.

Der Grundriſs iſt einfach. Ein mit Kreuzgewölben gedeckter Flur, neben welchem auf beiden Seiten anſehnliche Räume mit groſsen Kreuzgewölben auf achteckigen Pfeilern liegen, führt zu einer Treppe, auf welcher man den höher gelegenen Hof erreicht. Hier erhebt ſich rechts der

Digitized by Google

gewaltige Beffroi, rechtwinklig, aber nicht quadratiſch, mit einem runden Treppenthurme zu anſehnlicher Höhe aufſteigend und mit ſchlankem Spitzhelm in einer Höhe von ca. 180 Fuſs geſchloſſen. Das obere Geſchoſs öffnet ſich auf allen Seiten mit hohen gothiſchen Fenſtern als Glockenſtube. Die Krönungen der Fenſter im geſchweiften Spitzbogen, ſowie die Fialen und die Fiſchblaſengalerie am Anfang des Daches bezeugen deutlich die ſpätgothiſche Entſtehung. Damit ſtimmt die Nachricht wohl überein, daſs *Robin Galier* um 1442 den Thurm errichtet und 1453 das Werk vollendet habe.

Das obere Geſchoſs des Vorderbaues beſteht in ſeiner ganzen Ausdehnung aus einem Saal von 60 Fuſs Länge bei 25 Fuſs Breite. An ſeinen Schmalſeiten ſind zwei Kamine angebracht und zwei Thüren führen aus einer Vorhalle hinein. Letztere, in narthexartiger Form, iſt ſammt der Wendeltreppe in ganzer Länge vor dem Saal hingeführt.

§ 58.

Das Stadthaus zu Beaugency.

Der erſte Ort, welcher dem mächtigen Orleans in Aufführung eines Rathhauſes in der neuen Bauweiſe folgte, war die kleine Stadt Beaugency, zwiſchen Blois und Orleans an der Loire gelegen.[1]) Der Stil desſelben iſt dem des Stadthauſes von Orleans ſo nahe verwandt, daſs man mit Wahrſcheinlichkeit auf denſelben Meiſter ſchlieſsen darf. Als Erbauungszeit wird das Jahr 1526 angegeben. Jedenfalls wurde der kleine Bau erſt nach dem Vorbilde, das Orleans gegeben hatte, errichtet, nicht wie Dr. Cattois annimmt, vor jenem. Abgeſehen davon, daſs in der Regel die groſsen, mächtigen Gemeinweſen es ſind, die in der Architekturentwicklung die Entſcheidung geben und durch bedeutende Werke einer neuen Richtung zuerſt Bahn brechen, ſind auch gewiſſe Formen am Rathhauſe zu Beaugency offenbar erſt die weitere Entfaltung, zum Theil ſelbſt die höhere Vollendung des in Orleans Begonnenen. Ausdrücklich gilt dies von dem herrlichen Kranzgeſims, das an Reichthum und Adel dem von Orleans überlegen iſt und ſich dem prachtvollen des Schloſſes von Blois an die Seite ſtellt. (Vgl. Fig. 82.)

Der kleine Bau beſteht aus einem unregelmäſsigen Rechteck, das im Erdgeſchoſs eine nach der Straſse geöffnete Halle, im oberen Stockwerk den groſsen Rathsſaal enthält. Der Aufgang liegt an der Rückſeite in einem polygonen Treppenhauſe mit breiter Wendelſtiege. Die Façade gehört zu den reichſten und zierlichſten der Zeit (Fig. 82). Die groſsen halbgeſchloſſenen Arkaden mit flachem Korbbogen, mit welchen das Erd-

[1]) Aufn. in den Mon. hiſtor. und bei Verdier et Cattois, archit. civ. et domeſt.

Digitized by Google

geſchoſs ſich gegen die Straſse öffnet, ſind offenbar aus der im benachbarten Orleans gebräuchlichen Kaufladenanordnung herübergenommen. Zierlich und elegant iſt das Portal mit den kleinen gekuppelten Fenſtern darüber.

In unbekümmerter Weiſe verfolgt das obere Geſchoſs ſein eigenes Geſetz der Anordnung und Eintheilung, ohne Rückſicht auf die Axentheilung des Erdgeſchoſſes. Deſshalb ſind ſeine Pilaſter auf Kragſteinen mit Voluten verkröpft. Unter den Wappen und Emblemen, welche die Fenſterbrüſtungen ausfüllen, bemerkt man den Salamander Franz' I. Sehr ſchön ſind die Verhältniſſe, Eintheilung und Dekoration der drei groſsen Fenſter mit ihren von köſtlichen Arabesken belebten Kreuzſtäben, nicht minder geſchmackvoll die Ornamente an den Kapitälen der Pilaſter und in den Füllungen ihrer Schäfte. Die höchſte Pracht aber entfaltet ſich in dem Kranzgeſims, das nur am Schloſs zu Blois ſeines Gleichen findet. Die Flächen des oberen Stockwerkes ſind endlich mit einem Lilienmuſter bedeckt, zum Beweis für die unerſättliche Dekorationsluſt dieſer Zeit.

§ 59.

Das Stadthaus zu Paris.

Die Stadt Paris beſaſs im Mittelalter für die Berathungen ihrer Vorſteher ein Haus am Grèveplatz, die ſogenannte Maiſon aux Piliers, welche 1357 um die Summe von 2880 Livres von einem Privatmann erworben wurde.[1]) Nach den Beſchreibungen von Zeitgenoſſen und nach einem Miniaturbild des 15. Jahrhunderts war es ein anſehnlicher Bau mit einer Bogenhalle im Erdgeſchoſs, zwei Höfen, einer Kapelle und einem groſsen Saal. Bei der ſtarken Zunahme der Bevölkerung in der Reſidenz, die damals ſchon eine Weltſtadt zu werden anfing, hatte ſich der Bau längſt unzureichend erwieſen, als die Schöffen am 13. Dezember 1529 den Beſchluſs faſsten, den König um Erlaubniſs zum Ankauf mehrerer benachbarter Häuſer und zum Neubau eines gröſseren Stadthauſes anzugehen. Gern ertheilte Franz I die erbetene Ermächtigung, und am 15. Juli 1533 wurde unter groſser Feierlichkeit der Grundſtein gelegt. Als Erfinder des Planes und oberſter Leiter der Ausführung wird *Domenico Boccador* aus Cortona genannt, der dafür einen Jahrgehalt von 250 Livres empfing. Unter ihm war als Maurermeiſter *Pierre Sambiches*[2]) mit 25 Sous Taglohn und für die Zimmerarbeit *Jehan Aſſelin* mit 75 Livres Jahrgehalt angeſtellt. Man ſieht ſchon aus dem Verhältniſs dieſer Zahlen, daſs der Italiener in hervorragender

[1]) Die hiſtoriſchen Notizen in dem ſchönen Werke von Victor Calliat, l'hôtel de ville de Paris. Avec une hiſtoire de ce monum. par le Roux de Lincy. Paris 1844. 2 Vols. Fol. — [2]) Ein Mitglied der Architektenfamilie Chambiges, die bis ins 17. Jahrhundert vorkommt.

Digitized by Google

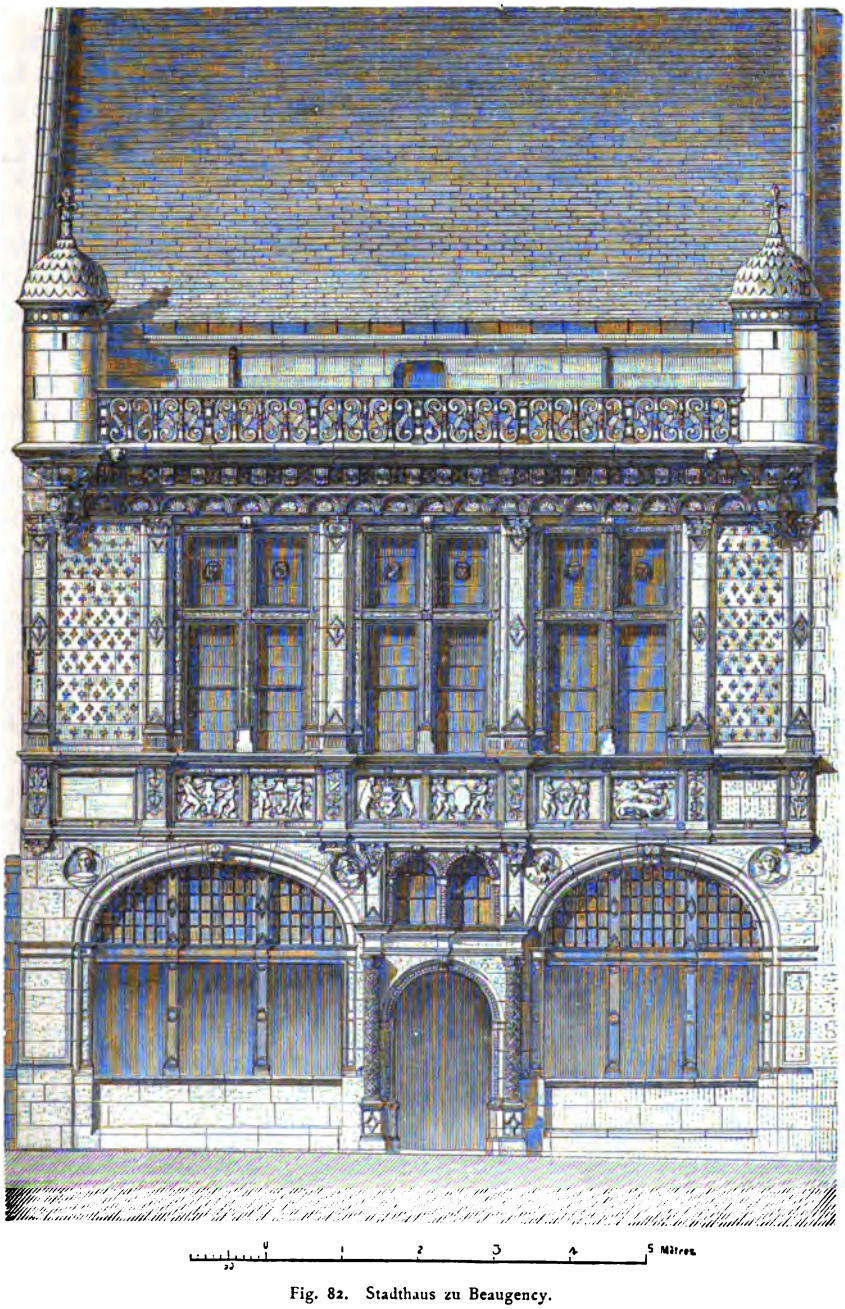


Fig. 82. Stadthaus zu Beaugency.

Digitized by Google

Stellung als erfindender und leitender Architekt jenen bloſs ausführenden Meiſtern gegenübertritt.

Der Bau wurde anfangs energiſch gefördert, ſo daſs bis 1541 die drei Flügel, welche vorn, rückwärts und an der rechten Seite gegen die Seine den Hof umſchlieſsen, im Weſentlichen vollendet waren. Namentlich ſtand der Hof an den drei bezeichneten Seiten damals gröſstentheils fertig da, ſo wie er noch jetzt ſich zeigt. Als aber am 2. Juli 1541 bei Annäherung der feindlichen Truppen die Stadt Paris für Befeſtigungswerke die Summe von 34.000 Livres zahlen muſste, wurde die Hälfte der Arbeiter entlaſſen und der Bau bis 1548 mit alſo verringerten Kräften langſamer fortgeführt. Eine Federzeichnung vom Jahre 1583 [1]) zeigt nur das Erdgeſchoſs im Rohen angelegt, darüber ragen drei ungleiche Giebel auf; vollendet iſt bloſs der Pavillon rechts nach der Seine hin. Im Jahre 1589 droht plötzlich der letzte ſehr verfallene Reſt der Maiſon aux Piliers, die Pförtnerwohnung, den Einſturz und muſs ſchnell abgetragen werden. Man begreift leicht, daſs in der langen Zeit der religiöſen Wirren und der Bürgerkriege die Stadt weder Luſt noch Mittel zur Förderung des Baues fand. Als mit Heinrich IV Friede und Vertrauen dem Reiche wiederkehrten, wurde der Bau ſeit 1600 mit neuem Eifer in Angriff genommen und 1607 die Façade »avec les pilaſtres, moulures, enrichiſſement, corniche, attique et fronton« in ihren Haupttheilen vollendet. Es blieb noch der Uhrthurm des Mittelbaues zu errichten, der die Form einer offenen Laterne erhalten ſollte. Die ausführenden Meiſter wurden angewieſen, »ſuivant le deſſin en parchemin« — worunter wohl nur die Pläne Boccadors zu verſtehen ſind — den Uhrthurm mit zwei Geſchoſſen in Form einer Laterne zu erbauen, »qui doivent ſurmonter le cadran et au dernier desquels ſera mis ung timbre ou cloche pour ſervir d'horloge.« Die Baumeiſter ſprachen ſich dahin aus, daſs das Dach »la forme, ſtructure et façon du comble de la grande ſalle du Louvre« erhalten ſolle.[2]) Seit 1608 wurden nun die Vollendungsarbeiten mit Eifer in Angriff genommen, die proviſoriſchen Säulen des Erdgeſchoſſes durch cannelirte korinthiſche erſetzt, das Geſims mit einer Baluſtrade gekrönt, welche der Plan Boccador's nicht vorſchrieb, und über dem mittleren Portal im Bogenfeld auf ſchwarzem Marmorgrunde das Reiterbild Heinrichs IV in Hochrelief ausgeführt. Es war das Werk des trefflichen Bildhauers *Pierre Biard*, der als »Architecte ſculpteur du Roy« bezeichnet wird. Die Ausführung des Baues leitete zu dieſer Zeit Meiſter *Pierre Guillain*. Seit 1609 wird der Pavillon des linken Eckflügels, ſeinem Pendant genau entſprechend, errichtet, bis 1612 der Glockenthurm ſammt Uhr und Glocke hinzugefügt und ſchlieſslich in auffallend langſamer Bauführung von 1618 bis 1628 der

[1]) Als Vignette bei Calliat, Tom. II, pl. 1 wiedergegeben. — [2]) Calliat II, p. 7.

Digitized by Google

linke Flügel des Hofes und damit der ganze Bau vollendet. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als die Räumlichkeiten immer unzureichender ſich erwieſen, trug man ſich mit Erweiterungsplänen, die indeſs erſt in neuerer Zeit von 1837 bis 1846 nach den Plänen Godde's und Leſueur's in ausgezeichneter Weiſe zur Verwirklichung kamen. Durch die Communards 1871 eingeäſchert, wurde der Bau ſeitdem durch Bally und De Perthes wieder hergeſtellt.

Um ein Bild von der Anlage des alten Baues zu gewinnen, müſſen wir die ausgedehnten Flügelbauten mit den beiden Seitenhöfen, das Treppenhaus mit ſeiner grandioſen Doppeltreppe und den groſsen Feſtſaal im hinteren Flügel hinwegdenken. Wir erhalten dann die trapezförmige, nach der Tiefe ſich erweiternde Grundform des alten Stadthauſes, welches ſich mit vier Flügeln um einen ähnlich angelegten Hof gruppirte. Der Bau wurde an der Rückſeite durch eine kleine Quergaſſe von der gothiſchen Pfarrkirche St. Jean en Grève, an welche ſich die groſse viereckige Kapelle St. Jean anſchloſs, getrennt. An der linken Seite ſtieſs die Heiliggeiſt-Kapelle mit dem neben ihr ſich ausdehnenden Hoſpital an; an der rechten dagegen begrenzte ihn die Rue du Martroi, deren Eingang indeſs geſchickt durch den groſsen Thorweg des dort errichteten Eckpavillons in den Bau hineingezogen war. Die Façade iſt völlig ſymmetriſch entwickelt: in der Mitte der Haupteingang, jederſeits von drei Theilungen mit Fenſtern eingefaſst; dann als Abſchlüſſe die mächtigen Eckpavillons mit ihren Durchfahrten.

Auf einer polygonen Rampentreppe gelangt man zum Eingang in den Flur, der in der Axe des Baues mit einer Anzahl Stufen, ganz wie am Stadthaus zu Orleans, den 12 Fuſs über dem Straſsenniveau liegenden trapezförmigen Hof gewinnt. Urſprünglich hypäthral, erſt neuerdings mit einem Glasdach eingedeckt, wird derſelbe von Arkaden auf Pfeilern umzogen, hinter welchen die Bureaux in einfacher Flucht ſich hinziehen. Mehrere zweckmäſsig angelegte Treppen, ſämmtlich in geradem Lauf aufſteigend und über dem erſten Podeſt ebenſo umwendend, bieten überall genügende Verbindungen. Die Haupttreppe, noch immer anſehnlich genug, liegt rechts am Eingang. Sie hat auf den Podeſten gedrückte Rundbogengewölbe, die mit Kreuzrippen und Schluſsſteinen in gothiſcher Weiſe ausgebildet ſind. Dagegen iſt ihr ſteigendes Tonnengewölbe in glänzender Weiſe mit Caſſetten in mannichfaltiger Ornamentation gegliedert. Dieſe Theile gehören in ihrer charaktervollen Architektur zu denen, welche das urſprüngliche Gepräge am treueſten bewahrt haben. Dasſelbe gilt von den inneren Façaden des Hofes. Sie zeigen im Erdgeſchoſs ioniſche, im oberen Stockwerk korinthiſche Halbſäulen, ſämmtlich uncannelirt, im Uebrigen mit ihren Stylobaten, Gebälken und Geſimſen aus dem vollen Verſtändniſs der

Digitized by Google

antiken Formen geſchaffen. In den Bogenzwickeln der unteren Arkaden ſind Medaillons, offenbar für Bruſtbilder, eingelaſſen. Die Plafonds der Galerieen zeigen groſse Mannichfaltigkeit der Eintheilung und Dekoration, alles im Sinn der Antike. Die Frührenaiſſance mit ihren übermüthigen Formenſpielen und ihren mittelalterlichen Anklängen ſpuckt nur noch einmal, luſtig genug, in den üppig dekorirten Umrahmungen der Dachfenſter.

Treten wir ſchlieſslich noch einmal vor die Façade, um den künſtleriſchen Eindruck derſelben zu prüfen. Ueber einem niedrigen, als Sockel des Oberbaues behandelten Erdgeſchoſs erhebt ſich ein hohes Parterre, und über dieſem ein noch bedeutenderes Obergeſchoſs. Dann ſchlieſst der Mittelbau mit Geſims und Baluſtrade ab, während die Eckpavillons noch ein zweites mit korinthiſchen Pilaſtern dekorirtes Stockwerk zeigen, über welchem ſich die ſteilen Dächer erheben. Dieſen mächtig abſchlieſsenden Maſſen hält der ſchlanke Glockenthurm des Mittelbaues mit ſeiner prachtvoll dekorirten Uhr und den beiden achteckigen Laternen ein wirkſames Gegengewicht. Die Gliederung und Dekoration der Façade iſt von groſsem Reichthum. Im Erdgeſchoſs faſſen tiefe Bogenniſchen die Fenſter ein, welche rechtwinklig, durch Kreuzſtäbe getheilt und mit antikem Giebel geſchloſſen ſind. Kräftig vortretende korinthiſche Säulen, cannelirt, auf hohen Stylobaten, ſtark verkröpfte Geſimſe ſtützend, geben eine ungemein wirkſame Gliederung. Das obere Geſchoſs hat enorme Fenſter von 20 Fuſs Höhe im Lichten und deshalb mit doppelten Kreuzſtäben getheilt. Je einfacher aber ihre Umrahmung iſt, deſto reicher die Decoration der Zwiſchenwände. Ueber den Säulen des Erdgeſchoſſes ſteigen kurze Pilaſter auf, mit vorgelegten Voluten reich geſchmückt. Auf ihren üppigen ſtark ausladenden Kapitälen erheben ſich ſchlanke Tabernakel, mit Rundgiebeln bekrönt, eleganten Bogenniſchen als Einfaſſung dienend, welche Statuen enthalten. In dieſer originellen Decoration fordert die Plaſtik der Frührenaiſſance noch einmal ihr Recht. Dasſelbe gilt in verſtärktem Maaſse, ſelbſt noch mit gothiſirender Tendenz von den Baldachinen der Niſchen, die im Erdgeſchoſs der beiden Pavillons angebracht ſind. In dieſen Decorationen, ſowie in den hohen Dächern mit ihren Fenſtern und Kaminen hat der italieniſche Architekt dem franzöſiſchen Nationalgeiſt ſeine Conceſſionen gemacht.

§ 60.

Oeffentliche Brunnen.

Hand in Hand mit dem Streben nach reicherem Schmuck des öffentlichen Lebens geht die Errichtung von ſtattlichen Brunnen, die fortan im Sinne der Renaiſſance zu monumentalen Werken ausgeprägt werden.

Digitized by Google

Schon das Mittelalter hatte dieſen Denkmälern eine beſondere Vorliebe zugewandt; aber in der gothiſchen Epoche hatte die kirchliche Architektur einen zu einſeitigen Einfluſs auf ihre Form und Ausbildung gewonnen, und es konnte nicht als eine in tektoniſchem Sinne angemeſſene und wahrhaft künſtleriſche Löſung betrachtet werden, wenn die Form eines gothiſchen Thurmes im verkleinerten Nachbild eines Spitzpfeilers als Motiv zum Waſſerſpenden zur Verwendung kam. Denn die metallenen Röhren, welche in ſolchem Fall das Waſſer zu vertheilen haben, werden in ihrem rein

Fig. 83. Brunnen zu Mantes. (Sadoux.)

äuſserlichen Anſatz an den Körper des Denkmals keineswegs zu künſtleriſchen Trägern ihrer Funktion.

Die Renaiſſance greift zur Form eines weiten Beckens zurück, aus deſſen Mitte ſich in der Regel ein reich geſchmückter kegelförmiger Pfeilerbau erhebt. Eines der zierlichſten Denkmäler dieſer Art, noch aus der Epoche Ludwigs XII, beſitzt die Stadt Tours. Jacques de Beaune, Seigneur de Semblançay und Gouverneur der Touraine, lieſs dasſelbe aus carrariſchem Marmor durch den berühmten Bildhauer *Michel Columb* entwerfen, deſſen Neffen *Baſtien* und *Martin François* es im Jahre 1510 aus-

Digitized by Google

führten. Das kleine Monument[1]) beſteht aus einem achteckigen Becken, aus welchem ſich ein 15 Fuſs hoher pyramidaler Aufſatz erhebt. Das Baſſin hat auf den Ecken originelle ioniſche Zwergpilaſter mit cannelirten Schäften und in den zierlich umrahmten Feldern Ornamente von Ranken,

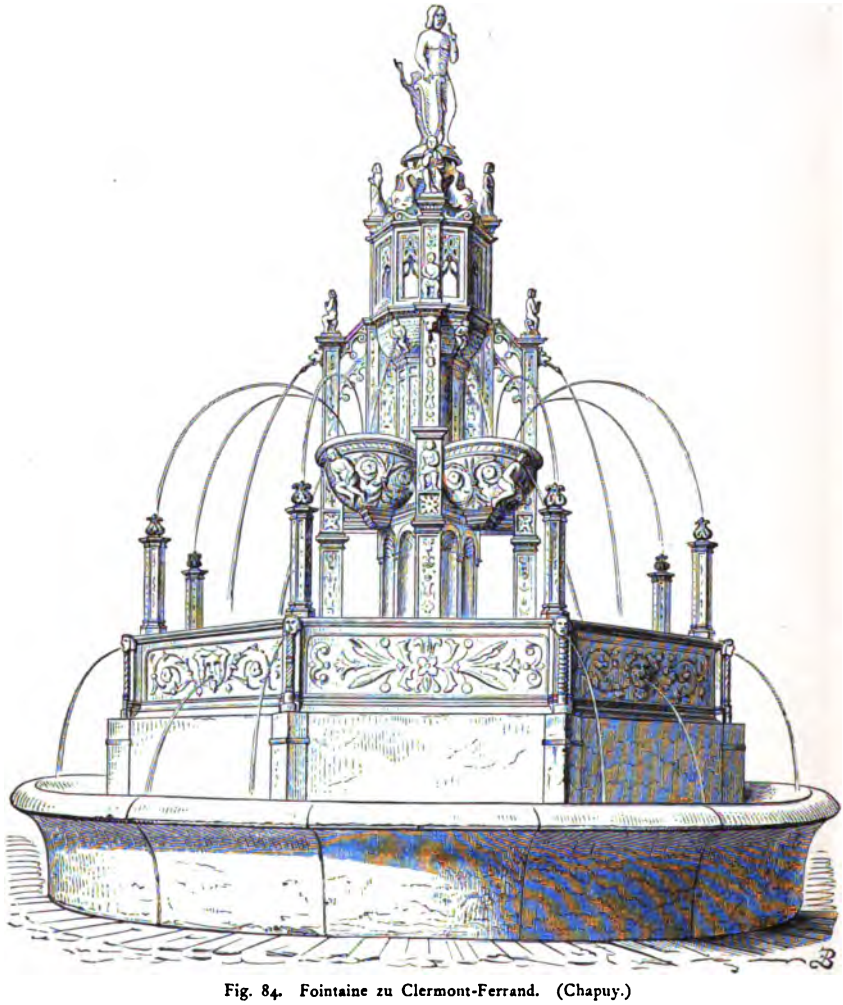


Fig. 84. Fontaine zu Clermont-Ferrand. (Chapuy.)

Kränzen und flatternden Bändern. Die Pyramide entwickelt ſich in einer Anzahl horizontaler Abſchnitte, bei deren Gliederung und Profilirung die Kunſt der Renaiſſance den ganzen Reichthum ihrer Phantaſie aufgeboten hat. Geflügelte Waſſerſpeier, deren urſprünglicher Charakter nicht genau

[1]) Vgl. die Aufnahme bei Berty, ren. mon., Tom. II.

Digitized by Google

mehr zu erkennen iſt, ſpenden das belebende Element. Unter den zahlreichen Wappen und Emblemen, die an den Flächen ſich finden, ſieht man die Namenszüge Ludwigs XII und ſeiner Gemahlin Anna, von geſchmackvollen Ornamenten umgeben. Auffallend genug ſind am oberen Theile, wo ſich aus eleganten Voluten die Spitze in Form einer geſchweiften Geländerſäule entwickelt, die Werkzeuge der Paſſion angebracht. So ſpielt der ſchwache Anklang eines religiöſen Elements in dies rein weltliche Denkmal hinein.

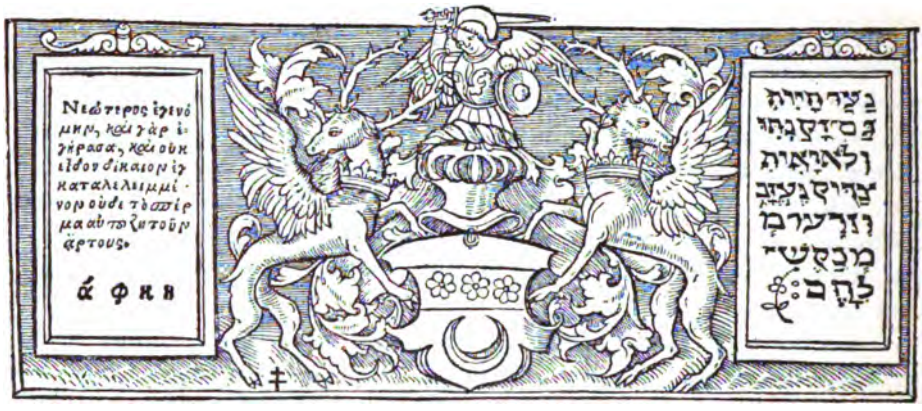
Ein anderes anmuthiges Denkmal dieſer Art iſt der in Fig. 83 dargeſtellte, von 1519 bis 1521 ausgeführte Brunnen zu Mantes. Auf einem achteckigen Becken erhebt ſich ein polygoner Pfeiler, auf welchem die runde, mit einem zierlichen Relieffries geſchmückte Schale ruht. Ueber dieſer ſteigt ein ganz in Plaſtik aufgelöſter Pfeiler empor, der eine kleinere, noch reicher dekorirte Schale trägt. An beiden Schalen ſind Masken angebracht, aus welchen ſich die Waſſerſtrahlen in das Becken ergieſsen. Der Charakter des Ganzen iſt der einer ſpielenden zierlichen Frührenaiſſance.

Ein Werk von bedeutenderem Umfang iſt die Fontaine Delille zu Clermont-Ferrand, von der wir unter Fig. 84 eine Abbildung beifügen.[1]) Sie wurde im Jahr 1515 von Jacques d'Amboiſe bei der Kathedrale errichtet, neuerdings aber auf die Place Champeix übertragen, wobei das achteckige Becken ungeſchickter Weiſe durch ein rundes erſetzt wurde. In ihrem ſpielend dekorirten Aufbau und ſelbſt zum Theil in den Einzelheiten der Ornamentik enthält ſie noch gewiſſe gothiſche Nachklänge, die jedoch in zierlicher Weiſe ſich mit den Details der Renaiſſance, mit arabeskengeſchmückten Pilaſtern, ſowie mit mancherlei figürlichem Beiwerk verbinden. Das Ganze macht einen originellen, phantaſtiſch heiteren Eindruck.

Von der Fontaine des Innocents zu Paris, dem edlen Werke Jean Goujons, iſt in § 63 ausführlicher die Rede.

[1]) Vgl. Chapuy, Moyen âge pitt. III, pl. 88.

Digitized by Google



VI. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

A. DIE HAUPTMEISTER UND IHRE WERKE.

§ 61.

Veränderte Zeitverhältnisse.

ALS Franz I ſtarb, hinterlieſs er ſeinem Sohn und Nachfolger, wenn man Brantôme Glauben ſchenken darf, einen Staatsſchatz von drei bis vier Millionen, ohne die jährlichen Einkünfte zu rechnen. Heinrich II trat die Herrſchaft an, erfüllt von dem Wunſche, in die Fuſsſtapfen ſeines Vaters zu treten, an Pracht, Glanz und Ruhm ihn wo möglich zu übertreffen. Ein ſchöner Mann, wohlgewachſen und ſtattlich, dem die dunkle Geſichtsfarbe einen beſonders männlichen Ausdruck verlieh, abgehärtet und in allen Leibesübungen erfahren, ahmte er nicht ohne Erfolg das ritterliche Weſen ſeines Vaters nach. Dem Krieg und Soldatenweſen leidenſchaftlich ergeben, ſetzte er ſich Entbehrungen und Gefahren aus wie der gemeine Soldat; es war etwas von jenem Geiſte perſönlicher Tapferkeit, der ſeinen Vater auszeichnete. Ein trefflicher Reiter und leidenſchaftlicher Pferdeliebhaber, wurde er bewundert wegen ſeiner ritterlichen Haltung; nicht minder hing er wie Franz I an dem Vergnügen der Jagd, namentlich der Hirſchjagd, deren Anſtrengungen und Gefahren er ſich, jeder Witterung trotzend, ausſetzte. Ein Meiſter in den verſchiedenen Arten des Ballſpiels, nahm er auch darin für ſich den ſchwierigſten und gefährlichſten Poſten in Anſpruch, und zwar nicht aus Gewinnſucht, denn damals ſei die Partie nur

Digitized by Google

um zwei, drei bis fünf Hundert Thaler, nicht wie ſpäter um vier, ſechs Tauſend, ja um das Doppelte gegangen, und der König habe den Gewinn ſtets an ſeine Umgebung vertheilt.[1]) Ebenſo war er neben dem Herrn von Bonnivet der beſte Springer am Hofe, und über einen Waſſergraben von fünfundzwanzig Fuſs Breite zu ſetzen, war ihm ein Leichtes. Bei ſolchen Gelegenheiten liebte er es, ſeine Geſchicklichkeit und Kraft vor den Damen des Hofes leuchten zu laſſen, und die kluge Katharina von Medici wuſste dafür zu ſorgen, daſs es an einem glänzenden Flor ſchöner Damen nie fehlte.

Das Verhältniſs zu dieſer merkwürdigen Frau war ein eigenthümliches. Egoiſtiſch und kalt berechnend, muſste ſie ihre Herrſchſucht, die einzige Leidenſchaft ihres Lebens, zurückdrängen und die Allmacht der Diana von Poitiers, die Heinrich zur Herzogin von Valentinois erhob, ruhig ertragen. Die ränkevolle Florentinerin, in der feſten Ueberzeugung, daſs ihre Zeit kommen werde, begünſtigte ſogar den Verkehr mit dieſer Hauptmaitreſſe, wie ſie denn keinen Augenblick Bedenken trug, durch die ſchönen Damen ihrer Umgebung ihren Gemahl und alle einflusſreichen Männer am Hofe in Liebesnetze zu verſtricken und nach Kräften zu verderben. Auch in dieſer Hinſicht waren die Sitten am Hofe Heinrichs II nicht bloſs die Fortſetzung derer ſeines Vaters, deſſen Hof Brantôme ſchon »aſſez gentiment corrompu« nennt, ſondern der Sohn wuſste ſein Vorbild noch zu übertreffen. Eine monumentale Beſtätigung dieſer Thatſachen wird man darin finden, daſs, während Franz I an ſeinen Bauten auſser dem eigenen Namen nur den ſeiner Gemahlin anbringen ließ, Heinrich II ſich nicht ſcheute, Namenszug und Symbol ſeiner Concubine überall verſchwenderiſch auszutheilen. Aus dieſen Verhältniſſen ging die womöglich noch geſteigerte Neigung zu Feſten und Luſtbarkeiten aller Art, zu Turnieren, Maskeraden, Schauſtellungen, Balleten und Tänzen hervor, welche in der Lebensbeſchreibung dieſes Königs bei Brantôme ſich ſo auſserordentlich breit machen. Es ſei nur an die Feſtlichkeiten beim Einzug des Königs in Lyon erinnert, wo mit Gladiatorenſpielen und Galeerenkämpfen, Naumachieen nach antiker Weiſe, die damals in Frankreich faſt noch unerhörte Aufführung einer Tragödie abwechſelte und die Illumination der ganzen Stadt den Beſchluſs machte. Hand in Hand damit ging die noch geſteigerte Pracht der äuſseren Erſcheinung des geſammten Lebens. Wir wollen nur an die herrlichen Rüſtungen mit eingelegten Goldornamenten oder getriebenen Reliefs, an die glänzenden Teppiche, an die berühmten Fayencen, die man als »Faience Henry II« bezeichnet, erinnern.

Sieht man aber genauer zu, ſo gewahrt man bald, daſs der Sohn den Vater doch nur äuſserlich nachahmte, und dieſs gilt beſonders für das

[1]) Vgl. die Schilderung bei Brantôme, Capit. Français, Art. Henry II.

Digitized by Google

Gebiet idealer Strebungen. Wohl ſchützte und pflegte Heinrich, auch darin den Spuren ſeines Vaters folgend, Wiſſenſchaft und Kunſt. Einer Anzahl tüchtiger Gelehrter gab er Penſionen und Unterſtützungen, der Dichter Jodelle erhielt von ihm für ſeine Tragödie Cleopatra fünfhundert Thaler, den froſtigen Ronſard, der das Entzücken der Zeit war, nannte der König »ſeine Nahrung,« für ſeine Maitreſſe ließ er ein prachtvolles Schloſs erbauen, und die angefangenen Unternehmungen ſeines Vaters, namentlich den Louvre und das Schloſs von Fontainebleau, ſowie manche andere wurden mit nicht geringerem Glanze weiter geführt. Aber jenes perſönliche Verhältniſs zu Gelehrten, Dichtern und Künſtlern, welches bei Franz I in menſchlich liebenswürdiger Weiſe hervortritt und auf einer tieferen Schätzung alles geiſtigen Schaffens, vorzüglich der Kunſt, beruht, jenen warmen perſönlichen Antheil, der allen Schöpfungen Franz' I den Zauber einer individuellen Friſche und Anmuth verleiht, ſuchen wir vergebens bei Heinrich II. Ihm iſt es mehr um äuſseren Glanz zu thun, ſeine Kunſtförderung quillt nicht aus der Liebe zur Sache, ſondern aus Prunkſucht und Ruhmbegier. Gleichwohl ſind die während ſeiner Regierung (1547—1559) entſtandenen Schöpfungen, obwohl häufig bereits ein kühlerer Hauch, ein ſtärkeres Walten der Reflexion ſich zu erkennen giebt, diejenigen Denkmale der franzöſiſchen Renaiſſance, in welchen, was die Epoche Franz' I in verſchwenderiſchem Keimen und Blühen begonnen hatte, zur vollen Entfaltung gelangt, in welchen der nationale Baugeiſt, tiefer erfüllt und geſättigt von der Antike, ſeine edelſten Offenbarungen erlebt. —

Eine allmähliche Umwandlung, langſam aber ſicher vorſchreitend, vollzieht ſich während der Regierung der drei Söhne Heinrichs, die einander den Preis der Erbärmlichkeit ſtreitig machen. Die ſchlimme Saat, die ihr Vorgänger durch ſein ſchwankendes, haltungsloſes Weſen, durch das aufwuchernde Parteigetriebe und die ſchmachvollen Verfolgungen der Hugenotten, endlich durch ſeine ſinnloſe Verſchwendung ausgeſtreut hatte, ging nunmehr wuchernd auf. Schon Franz I hatte nur durch drückende Auflagen die Koſten, welche ſeine Kriege und ſein glänzender Hofhalt heiſchten, zu beſtreiten vermocht; aber ſeine geregelte Finanzwirthſchaft hatte ſchlimmere Folgen verhütet. Unter Heinrich II, deſſen ſinnloſes Gebahren durch beſtändige Kriege, üppigen Hofhalt und verſchwenderiſche Ausſtattung der Maitreſſen die Grundfeſten des nationalen Wohlſtands erſchütterte, ſtieg das jährliche Deficit auf drittehalb Millionen und die Staatsſchuld auf die für jene Zeit ungeheure Summe von ſechsunddreiſsig Millionen. Mit dieſer Schuldenlaſt hinterließ er ſeinen Söhnen die immer übermüthiger werdenden Faktionen der Groſsen, vor Allen die Herrſchſucht der Guiſen, die ungelöſte religiöſe Frage und den beginnenden Bürgerkrieg. Die drei elenden Söhne Heinrichs, Franz II, der in dem einen Jahre ſeiner Regierung (1559—1560)

Digitized by Google

die Schuldenlaſt auf dreiundvierzig Millionen brachte, Karl IX (1560 bis 1574), der ächte Sohn ſeiner Mutter, und der tückiſche Heinrich III (1574 bis 1583) häuften auf das unglückliche Land alle Gräuel und Schrecken des religiöſen Bürgerkrieges. Alle drei, ſyſtematiſch durch die verruchten Anſchläge ihrer Mutter verderbt, durch Ausſchweifungen vorſätzlich entnervt, waren willenloſe Werkzeuge in der Hand dieſes weiblichen Macchiavell. Ohne Gemüth und Gewiſſen, ohne Treu' und Glauben, verrätheriſch zwiſchen den Parteien ſchwankend, iſt ſie die Incarnation der ruchloſen italieniſchen Politik jener Zeit. Kein Wunder, daſs die Blätter der franzöſiſchen Geſchichte in dieſer Epoche mit Blut beſudelt ſind, daſs unter Franz II bei Entdeckung der Condé'ſchen Verſchwörung gegen die Guiſen zwölfhundert Edle hingerichtet werden, daſs unter Karl IX über die argloſen Proteſtanten die Gräuel der Bartholomäusnacht ausbrechen, daſs Heinrich III mit derſelben feigen Verrätherei ſich von den Guiſen befreit.

Wenn in ſolchen Zeiten, wo die Sittlichkeit vergiftet, der nationale Wohlſtand zerrüttet, die Gewiſſensfreiheit mit Füſsen getreten, das Land durch Mord und Brand verwüſtet iſt, von glänzenden Werken der Kunſt geredet werden ſoll, ſo vermag der Geſchichtsſchreiber nicht ohne Beklommenheit ans Werk zu gehen. Vollends wenn es ſich dabei um Monumente handelt, in denen die Prachtliebe und Ruhmſucht der Groſsen ſich auf Koſten des ganzen Volkes verewigt hat, in denen man beim erſten Blick nur Offenbarungen der Eigenliebe und Eitelkeit wird anerkennen wollen. Und doch verhält es ſich anders bei tieferem Nachdenken. Gerade in Zeiten, wo die menſchliche Natur ihre Nachtſeite herausgekehrt zu haben ſcheint, wo ein widriges Gemiſch von Frivolität und Bigotterie, von brutaler Gewalt und tückiſchem Verrath die Luft verpeſtet, thut es doppelt Noth, auch die Lichtpunkte aufzuſuchen, um die tröſtliche Gewiſsheit aufrecht zu halten, daſs das Edle nur zurückgedrängt, nicht ganz vernichtet iſt. Selbſt bei Katharina von Medici dürfen wir nicht vergeſſen, daſs ſie auſser der ränkevollen italieniſchen Politik doch auch die Kunſtliebe ihres Hauſes mit nach Frankreich brachte, und während der Scheinregierung ihrer Söhne als thätige Beſchützerin der Künſte, vor Allem der Architektur, einen wohlthuenden Einfluſs übte. Beſonders aber, wenn wir den Glaubensmuth der Proteſtanten, das feurige Auflehnen gegen ſtaatlichen und kirchlichen Terrorismus, den Aufſchwung des wiſſenſchaftlichen Lebens, der trotz der Bürgerkriege doch auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ungehemmt ſeinen Fortgang nimmt, ins Auge faſſen, wie hoch ſteht da jenes friſche Jahrhundert der Geiſter über jenen ſpäteren Epochen, wo die Bleidecke des Deſpotismus ſich über ganz Europa immer weiter ausbreitet und ſelbſt in Deutſchland alle jene Länder, die damals freudig der religiöſen Wiedergeburt anhingen, jetzt längſt durch den Habsburger Jeſuitismus und

Digitized by Google

blutige Dragonaden zum alleinſeligmachenden Glauben zurückgezwängt, im dumpfen Geiſtesdruck der Pfaffenherrſchaft begraben ſind.

So richten wir uns denn gern an dem kraftvollen Geiſtesleben jener Zeit auf; ſo erquickt uns in dieſer Epoche, gegenüber dem öden Unglauben, der, mit barockem Aberglauben gemiſcht, uns die Erſcheinung der Katharina von Medici und ihrer Sippſchaft ſo widerwärtig macht, jeder Geiſtesſtrahl, der aus den Werken eines einſamen Denkers, wie Michel de Montaigne, bricht, und ſo ſind auch die Kunſtſchöpfungen der Zeit als Zeugniſſe des geiſtigen Lebens und des Schönheitsſinnes uns hochwillkommen. Daſs in ihnen aber fortan ein andrer Ausdruck herrſcht, wird die nähere Betrachtung ergeben.

§ 62.

Umgestaltung der Architektur.

In der ſpäteren Zeit Franz' I hatte die franzöſiſche Baukunſt die letzten Spuren des Mittelalters abgeſtreift und ſich aus der ſpielenden Verwendung antiker Elemente zu einem klareren Verſtändniſs und einer ſyſtematiſchen Behandlung erhoben. Wie Heinrich II in allen Punkten ſeinem Vater nachzueifern ſuchte, ſo iſt auch die Architektur zunächſt die unmittelbare Fortſetzung der Richtung, in welche die vorige Epoche ausmündete. Schon der Umſtand, daſs eine Reihe bedeutender Bauten, wie der Louvre und das Schloſs von Fontainebleau, von Franz I begonnen, zu vollenden waren, brachte ein Anſchlieſsen an die bisher geübten Formen mit ſich. Die edle Anmuth der Schluſsepoche Franz' I ſetzt ſich daher unmittelbar eine Zeit lang fort. Inzwiſchen machten ſich jedoch daneben neue Verhältniſſe geltend, aus welchen ſich allmählich eine ſtarke Umgeſtaltung der Architektur ergab.

Das Entſcheidende iſt, daſs kurz vor der Mitte des Jahrhunderts eine Reihe einheimiſcher Architekten auftreten, die nicht mehr, wie die früheren, ſchlichte mittelalterliche Werkmeiſter ſind, ſondern ſich als freie Künſtler fühlen, an der humaniſtiſchen Bildung der Zeit vollen Antheil nehmen und ihre Studien in Rom an den Denkmälern antiker Kunſt vollenden. Hatten bis dahin nur die in's Land gerufenen italieniſchen Künſtler eine ſolche Stellung eingenommen, ſo wetteiferten die einheimiſchen Architekten fortan mit den Italienern, nicht ohne in einen beſtimmten Gegenſatz zu ihnen zu treten. Durch dieſe völlig veränderten äuſseren Bedingungen kam ein neues Element in die Architektur, das der eigentlich modernen Subjectivität. Die Perſönlichkeit der einzelnen Künſtler bringt in den verſchiedenen Werken ſich mit Bewuſstſein zum Ausdruck und die Geſchichte der Architektur wird nunmehr, wie ſie es in Italien ſchon lange war, zur Geſchichte der Architekten. Gleichwohl bleibt bei allem individuellen Gepräge den Werken

Digitized by Google

ein nationaler Grundzug gemeinſam, der ſie von den italieniſchen deutlich unterſcheidet. Dieſs nationale Element läſst ſich in den Grundriſſen, im Aufbau wie in der Dekoration, erkennen. Was die Planform betrifft, ſo gewinnt dieſelbe jetzt die völlig durchgebildete Regelmäſsigkeit und Symmetrie, welche überall im Programm der modernen Baukunſt liegt. Die vielen ſelbſtändigen Ausbauten, die runden Eckthürme, die vorſpringenden polygonen Treppenhäuſer, in welchen ſich die vorige Epoche noch gefiel, fallen fort, und die Façaden zeichnen ſich in klar überſichtlichem rechtwinkligem Zuge der Linie. Die Treppen werden in's Innere hineingenommen, mit gerade aufſteigendem und dann rückwärts gewendetem Lauf, wie ſchon die Römer ſie in ihren Theatern, Amphitheatern, Thermen und ähnlichen Bauten zur Anwendung gebracht. Bisweilen finden ſich auch wohl opulentere Treppenanlagen mit doppelten Läufen; doch ſind das noch Ausnahmen. Bei alledem bleibt als ächt franzöſiſche Eigenthümlichkeit die Anordnung von Pavillons auf den Ecken, auch wohl in der Mitte der Façade, welche durch ihre Maaſse, meiſt auch durch gröſsere Höhe einen wirkſamen Rhythmus der Linien ergeben. Dieſs iſt der letzte Anklang der mittelalterlichen Thürme, freilich in ganz moderne Form überſetzt.

Im Aufbau machen ſich als nationale Elemente nach wie vor die groſsen rechtwinkligen Fenſter mit ihren Kreuzpfoſten, vor allen aber die Dachgeſchoſſe und die ſteilen Dächer mit den zahlreichen hohen Kaminen und den Lucarnen auf allen Theilen des Baues, beſonders auf den Pavillons, geltend. Letztere namentlich ſind auch jetzt mit Vorliebe ausgebildet, und wenn in ihren Bekrönungen die gothiſchen Traditionen den antiken Giebeln, geradlinigen, runden und ſelbſt ſchon gebrochenen weichen, ſo wird in der ornamentalen Ausbildung bis auf die Verwendung von Hermen und Karyatiden nichts geſpart.

Dieſs führt uns auf das geſammte Detail der künſtleriſchen Gliederung und Dekoration, in welchem ſich der individuelle Charakter der einzelnen Künſtler am ſchlagendſten zu erkennen giebt. Man unterſcheidet bald bei Künſtlern wie Pierre Lescot die vollere Anwendung der Plaſtik, die reichere Fülle des Ornaments von der herberen und knapperen Ausdrucksweiſe, wie ſie Philibert de l'Orme z. B. am Schloſs St. Maur anwendet. Im Ganzen macht ſich zunächſt doch ein Streben nach einfach ſtrengen Ausdrucksmitteln, nach einem gewiſſen ruhigen Ernſt der Flächendekoration geltend, wie es die gleichzeitigen Italiener, ein Vignola und Palladio, zur Herrſchaft bringen. Man erkennt darin das genauere Studium der antiken Reſte und des Vitruv, das Vorwalten einer theoretiſchen Richtung, die zugleich in den literariſchen Arbeiten eines Bullant, du Cerceau, de l'Orme ſich ausſpricht. In der Gliederung der Flächen gewinnt der doriſche Pilaſter die Oberhand, und ein Syſtem von Niſchen geſellt ſich dazu, wie z. B. beim

Digitized by Google

Louvrehof und beim Schloſs von Ancy-le-Franc. Bald aber empfand man, daſs die zahlreichen Pilaſterordnungen den Façaden etwas Monotones und Kleinliches gäben, was bei der im Ganzen geringeren Stockwerkshöhe der franzöſiſchen Bauten — einem natürlichen Ergebniſs der klimatiſchen Bedingungen — um ſo unverkennbarer hervortritt. Daher jene Verſuche, durch Einordnung zweier Stockwerke in eine mächtige Pilaſterſtellung den Façaden einen Ausdruck von Würde und Gröſse zu geben, von denen wir ſchon in § 36 an den jüngeren Bauten von Chantilly ein Beiſpiel gehabt haben. In dieſen Löſungen ſind die franzöſiſchen Architekten ganz originell, wie ſpäter auch die Betrachtung von Charleval (§ 76) beweiſen wird.

Im Ganzen entgehen nun freilich dieſe franzöſiſchen Werke ebenſo wenig wie die verwandten italieniſchen einer gewiſſen Kühle, ja ſelbſt Nüchternheit des Eindrucks, und bisweilen empfindet man den Hauch dieſer Kälte etwa wie den einer Ronſard'ſchen Ode, manchmal aber auch wie die edle verſtändige Klarheit eines Eſſais von Montaigne. Nicht ſelten ſcheint es ſogar, als wolle die Architektur in Sack und Aſche eines freudloſen ſchematiſchen Dorismus und einer »mürriſchen« Ruſtica Buſse thun für die fröhlichen Thorheiten ihrer harmlos ſpielenden Jugendjahre unter Franz I. Aber neben dieſer ſtrengeren Auffaſſung gewinnt bald eine andere Platz, die man den geraden Gegenſatz, das Durchbrechen eines übermüthigen phantaſtiſchen Sinnes nennen kann, der aber nicht mehr in der freien liebenswürdigen Naivetät der Frühepoche, ſondern in bedenklicher Wendung zum Barocken zur Erſcheinung kommt. So iſt das »weiſse Haus«, welches Karl von Bourbon dem Schloſs Gaillon hinzufügte (§ 16), durch ſeine doriſchen Ruſticaſäulen, durch die häſslichen Hermen mit Schmetterlingsflügeln und mit Voluten ſtatt der Arme, durch die grotesken Panisken mit kreuzweis verſchlungenen Bocksbeinen ein tolles Prachtſtück dieſer Miſsarchitektur. Maleriſch, ja theatraliſch bewegte Atlanten, hockende Panisken mit doppelten Schmetterlingsflügeln, Fenſter mit gebrochenen und aufgerollten Giebeln, Ueberhäufung mit wild in's Kraut geſchoſſenem Laubwerk ſieht man am Terraſſenbau des Schloſſes Vallery (§ 74). Dieſe Phantaſtik wirkt um ſo empfindlicher, als ſie mit einer bewuſsten und korrekten Gliederbildung Hand in Hand geht, das Walten der Reflexion überall durchſchimmern, die Abweſenheit der Naivetät alſo deutlich erkennen läſst. Solche Bauten ſchwanken oft in ihren einzelnen Theilen zwiſchen Nüchternheit und Ueberladung, wie die Zeit ſelbſt zwiſchen den Extremen fanatiſcher Bigotterie und ſchamloſer Ausſchweifung hin und her trieb. Verwunderlich aber iſt, gegenüber der Strenge, die damals noch in Italien herrſchte, das Losbrechen dieſes tollen Faſchings, in welchem wir wieder eine ächt nationale Eigenheit anzuerkennen haben. Denn es ſpiegelt ſich darin jener Hang zu forcirter Uebertreibung, welchem der Franzoſe, deſſen

Digitized by Google

Bewegungslinie ſich ſtets in Extremen hinzieht, auf allen Gebieten geiſtigen Lebens von je her ſich überlaſſen hat. Bauten, wie die oben geſchilderten zu Gaillon und Vallery kann man als Grimaſſen der Architektur bezeichnen, und ſolche Grimaſſen ſchneidet die franzöſiſche Kunſt auch ſonſt noch zur Genüge. Indeſs dürfen wir nicht vergeſſen, daſs durch keinen Geringeren als Michelangelo bereits ein bedenklicher Vorgang für die Entfeſſelung ſubjektiver Willkür gegeben war. Immer aber ſteht die ausgeartete Renaiſſance Italiens noch ernſt und ſtreng da gegenüber den Uebertreibungen franzöſiſcher Kunſt. Namentlich unterſcheidet ſich von dem pompöſen Pathos des ſpäteren italieniſchen Barockſtils dieſe Architektur durch das bezeichnende Streben nach einer falſchen Grazie, welches indeſs ſeines Zieles ſo weit verfehlt, daſs es eher in's Poſſenhafte, Burleske umſchlägt.

§ 63.

Pierre Lescot und Jean Goujon.

An die Spitze der groſsen Meiſter franzöſiſcher Renaiſſance ſetzen wir die liebenswürdige Geſtalt *Pierre Lescots*, in welchem die phantaſievolle Kunſt der Frühzeit ihren durch das Studium der Antike geläuterten, geradezu klaſſiſchen Ausdruck findet.[1]) Er wurde, wie es ſcheint, um 1510 zu Paris geboren als Sohn des Seigneur de Clagny, ſeines gleichnamigen Vaters, der in angeſehenen Hofämtern zu den Räthen Franz' I gehörte. Als Sohn eines edlen Hauſes in angenehmen Verhältniſſen aufgewachſen, fühlte der junge Pierre ſich früh ſchon zu den Wiſſenſchaften und Künſten hingezogen, wie uns ſein Freund Ronſard in einem längeren Gedicht[2]) erzählt:

»Toy, L'Escot, dont le nom jusques aux aſtres vole,
As pareil naturel: car, eſtant à l'escole,
On ne peut le deſtin de ton esprit forcer,
Que tousjours avec l'encre on ne te viſt tracer
Quelque belle peinture, et jà, fait géomètre,
Angles, lignes et poincts ſur une carte mettre.
Puis, arrivant ton âge, au terme de vingt ans,
Tes esprits courageux ne furent pas contans
Sans doctement conjoindre avecques la peinture
L'art de mathématique et de l'architecture,
Où tu es tellement avec honneur monté
Que le ſiècle ancien eſt par toy ſurmonté.«

Daſs er ſodann zeitig nach Rom gegangen und dort die antiken Denkmäler ſtudirt hat, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn es auch nicht

[1]) Für die Lebensgeſchichte dieſes und der anderen franzöſiſchen Meiſter dieſer Epoche vgl. die ausgezeichnete Schrift von A. Berty, les grands architectes Français de la renaiſſance. Paris 1860. 8. — [2]) Oeuvres de Ronſard, ed. Blanchemain (Paris 1866) VI, p. 188.

Digitized by Google

durch ſchriftliches Zeugniſs beſtätigt wird. Seine Werke beweiſen es zur Genüge, denn damals gab es in Frankreich kein anderes Mittel, ſich eine gründliche Kenntniſs der antiken Architektur zu verſchaffen. Nach ſeiner Rückkehr muſs er bald die Aufmerkſamkeit Franz' I auf ſich gezogen haben, wie uns wieder Ronſard erzählt:

»Jadis le Roy François, des lettres amateur,
De ton divin esprit premier admirateur,
T'aima pardeſſus tout: ce ne fut, en ton âge,
Peu d'honneur d'eſtre aymé d'un ſi grand perſonnage« . . . .

Gewiſs iſt, daſs er ſeit 1546 den Neubau des Louvre leitete, dem er bis zu ſeinem Tode im Jahr 1578 ununterbrochen vorſtand. Wie ſehr Heinrich II ihn ſchätzte, erfahren wir abermals durch Ronſard's Erzählung:

»Henry, qui après lui tint le ſceptre de France,
Ayant de ta valeur parfaite cognoiſſance,
Honora ton ſçavoir, ſi bien que ce grand roy,
Ne vouloit escouter un autre homme que toy« . . . .

Der König ernannte ihn zu ſeinem Rath und Almoſenier, auſserdem zum Abt von Clermont und endlich im Jahr 1554 zum Canonicus bei der Kirche Notre Dame zu Paris. Er muſs alſo die niederen Weihen empfangen haben, was bei ſeiner ſorgfältigen und ſelbſt gelehrten Erziehung um ſo weniger Anſtand fand. Bezeichnend für die Zeit iſt, daſs das Kapitel von Notre Dame ihn zurückwies wegen ſeines Bartes, den er nach der Hofſitte trug. Erſt auf ſeine motivirte Vorſtellung dispenſirte ihn das Kapitel von der Verpflichtung der Canoniker, mindeſtens einmal alle drei Wochen ſich raſiren zu laſſen, und nahm ihn, mit Bart, in ſeine Reihen auf.

Lescot ſcheint nicht zu den vielbeſchäftigten Architekten der Zeit gehört zu haben. Seine Vermögenslage wies ihn nicht auf Erwerb hin und die Stellung bei Hofe mag ihn ganz ausgefüllt haben. Wir wiſſen nur, daſs er in St. Germain l'Auxerrois in den Jahren 1541 bis 44 den Lettner errichtet hat, deſſen Skulpturen Jean Goujon arbeitete. Sodann führte er 1550 die Fontaine des Innocents oder des Nymphes aus, bei welcher derſelbe Bildhauer ihn unterſtützte. Von dem Lettner, der 1745 niedergeriſſen wurde, ſind nur noch einige Reliefs im Louvre erhalten. Er beſtand aus drei Arkaden, deren mittlere den Haupteingang in den Chor bildete, während die ſeitlichen einen mit einer Baluſtrade eingeſchloſſenen Altar enthielten. Jede der Arkaden war mit zwei korinthiſchen Säulen bekleidet und in den Zwickeln ſah man Engel mit den Marterwerkzeugen. Ueber den Säulen erhoben ſich die vier Evangeliſten, und an der Mitte der Attika breitete ſich ein groſses Relief der Grablegung Chriſti aus.

Die Fontaine lehnte ſich an die Kirche des Innocents und öffnete ſich mit einem Bogen auf die Rue aux fers und mit zweien auf die von St.

Digitized by Google

Denis.[1]) Um 1783 bei der Zerſtörung der Kirche trug man die Fontaine ſorgfältig ab, die ſodann mit Hinzufügung eines vierten Bogens in ziemlich widerſinniger Weiſe als viereckiger Pavillon wieder aufgebaut worden iſt.

Am 3. Auguſt 1546 ernannte Franz I Lescot zum Architekten des Louvre, und ſeit dem Jahre 1550 bezog er in dieſer Stellung einen Monatsgehalt von 100 Livres, anſehnlich für jene Zeit, wenn wir z. B. damit vergleichen, daſs Domenico Boccador für die Ausführung des Hôtel de ville ungefähr zur ſelben Zeit nur 250 Livres Jahrgehalt empfing.

Ehe wir von dem Hauptbau Lescot's ſprechen, iſt des Künſtlers zu gedenken, den wir zweimal ſchon mit ihm verbunden fanden, und dem man auch die reiche plaſtiſche Ausſtattung des Louvre verdankt. Aber nicht blos als Bildhauer, und zwar als der vorzüglichſte unter ſämmtlichen gleichzeitigen Meiſtern Frankreichs, ſondern auch als Architekt wird *Jean Goujon* mehrfach bezeugt. Jean Martin in der Widmung ſeiner Ueberſetzung des Vitruv nennt Goujon, der ihm die Figuren zu ſeinem Buche gezeichnet hat, »naguères architecte de Monſeigneur le Conneſtable et maintenant l'un des vôtres«, d. h. Heinrichs II. Ebenſo wird er in den Rechnungen der Kathedrale von Rouen[2]) »tailleur de pierre et maſſon« genannt und in dem Auszug des Vitruv, welchen 1556 Jean Gardet und Dominique Bertin veröffentlichten, heiſst er »sculpteur et architecte de grand bruit«. Allerdings vermag man keine Bauten von ihm nachzuweiſen, und es iſt ſogar wenig wahrſcheinlich, daſs er ſolche ausgeführt habe; allein ſeine Zeichnungen zu Martins Vitruv und die Epiſtel an die Leſer, welche er ſelbſt am Ende des Buches veröffentlicht, bezeugen zur Genüge, daſs er die Baukunſt theorethiſch aus dem Grunde verſtand. Er empfiehlt den Baubefliſſenen eindringlich, unter Berufung auf die Beiſpiele Rafael's, Mantegna's (den er »non inferieur en ſon temps« nennt), Michelangelo's, Sangallo's, Bramante's, das Studium der Geometrie und Perſpective. »Ce que ſentans avoir acquis par travail et exercitation continuele, ilz ſe ſont tout curieuſement delectez à pourſuyvre ce noble ſubject, que leur immortèle renommée eſt espandue parmy toute la circumférance de la terre«. Auch Serlio, Lescot, Philibert de l'Orme führt er als treffliche Architekten auf und ſagt dann, er habe dieſe Zeichnungen gemacht, weil »par le paſſé il y a eu quelzques faultes en l'intelligence du texte d'icelluy Vitruve, par eſpécial en la formation d'aucuns membres de maſſonnerie, choſe qui eſt procédée par la mauvaiſe congnoiſſance qu'en ont eu noz maiſtres modernes, laquelle eſt manifeſtement approuuée par les oeuures qu'ilz ont cy devant faictes, d'autant quelles ſont desmesurées, et hors de toute ſymmétrie«.

---

[1]) Eine Abb. der urſprünglichen Anlage in Blondel, archit. Françoiſe, Tom. III. — [2]) A. Deville, tombeaux de la cathédrale de Rouen (Rouen 1833. 8.), p. 126.

Digitized by Google

Nicht bloſs die Zeichnungen, ſondern mehr noch die Erklärungen, welche er zu denſelben giebt, erweiſen Goujon als durchgebildeten Architekten. Man leſe, was er über die Bedeutung der Perſpective für die Geſtaltung und die Verhältniſſe der einzelnen Glieder ſagt; wie er die Lage der Gebäude, je nachdem ſie in engen Gaſſen oder auf freien Plätzen liegen, für die Modification der Profile in Anſchlag bringt; wie er die Perſpective namentlich auch für die Bildung der Portale (S. 81) maſsgebend hinſtellt; wie er auf geſetzmäſsige Begründung der Architektur durch mathematiſche Verhältniſſe dringt; man vergleiche die Beiſpiele von verſchiedenen Kapitälen, Baſen, Frieſen und Geſimſen, die er beibringt; die feinen Unterſchiede, die er z. B. beim Entwurf eines korinthiſchen Kapitäles (S. 98, 99, 100), eines römiſchen (S. 93), oder eines doriſchen (S. 105, 106, 107, 108) macht; man erwäge, was er über die verſchiedene Zeichnung der ioniſchen Volute ſagt (S. 72, 73), von der er behauptet, daſs Niemand, mit Ausnahme von Albrecht Dürer, ſie völlig richtig nach der Vorſchrift Vitruv's entworfen habe;[1]) und vieles Andre dieſer Art. Kurz, wir ſehen Goujon in alle Tiefen und Feinheiten der Architektur und ihrer Wiſſenſchaft eingeweiht und erhalten von ſeinen Beſtrebungen auf dieſem Gebiet denſelben Eindruck der Gründlichkeit und faſt möchte man ſagen, gelehrten Schärfe der Beobachtung und Unterſuchung, welche allen groſsen Meiſtern der Renaiſſance eigen ſind und ihren Werken den Stempel vollendeter Klarheit, Harmonie und Eurhythmie aufprägen.

Genug alſo, um dem trefflichen Meiſter der Sculpturen des Louvre, der Schlöſſer Anet und Écouen, der Fontaine des Innocents und ſo mancher anderen Werke unter den Architekten einen ehrenvollen Platz anzuweiſen. Gehörte ja ohne Frage eine tüchtige Kenntniſs der Bauformen dazu, um jenen Denkmalen einen im Geiſte der Architektur durchgeführten plaſtiſchen Schmuck zu verleihen.

Jean Goujon ſcheint 1562 geſtorben zu ſein, wenigſtens verſchwindet er mit dieſem Jahr aus den Rechnungen des Louvre. Geboren wurde er gewiſs vor 1510, da er ſchon 1540 in S. Maclou zu Rouen arbeitete, wo er u. a. die Entwürfe zu den Säulen machte, welche die Orgeln tragen. Er war gleich den du Cerceau's, Jean Couſin, Bernard de Paliſſy und andern berühmten Künſtlern der Zeit Hugenott[2]) und es iſt inmitten der Gräuel der Religionskriege ein tröſtliches Bild, wenn wir ihn, nahe verbunden mit Pierre Lescot, dem Abt und Canonicus von Notre Dame, ſeine ſchönſten Werke ſchaffen ſehen.

---

[1]) »Afin de ne frauder perſonne de ſa deue louenge, ie confeſſe qu'homme ne l'a point faicte ſelon l'entente de Vitruue fors Albert Durer paintre qui l'a tournée perfectement bien« p. 349. — [2]) Seine Ermordung in der Bartholomäusnacht iſt ein bloſses Märchen.

Digitized by Google

§ 64.

Der Palast des Louvre.

Um zu einem Verſtändniſs der ausgedehnten Anlage des Louvre zu gelangen, haben wir die Geſchichte dieſes Baues in raſchem Zuge uns klar zu machen (vergl. den Grundriſs Fig. 85). Im 14. Jahrhundert hatte Karl V den alten kaſtellartigen Bau Philipp Auguſt's, der aus einem Donjon (1) und vier mit Thürmen flankirten Flügeln (2) beſtand, durch ein prachtvolles Treppenhaus und andere Zuſätze zu einem der glänzendſten Schlöſſer der Zeit umgeſchaffen. Der faſt quadratiſche Hof, welchen die Bauten einſchloſſen, und der ungefähr den vierten Theil des jetzigen Louvrehofes betrug, maſs 366 zu 361 Fuſs. Der Bau war von Gräben umzogen, beherrſchte mit ſeinen gewaltigen Thürmen den Lauf der Seine und war

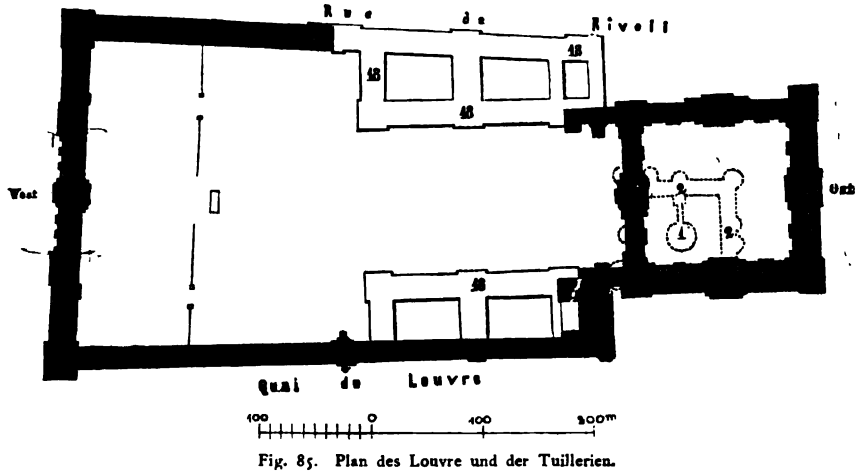


Fig. 85. Plan des Louvre und der Tuillerien.

zugleich ein Bollwerk gegen die ſtromaufwärts ſich anſchlieſsende Stadt. Franz I in ſeiner unermüdlichen Bauluſt beſchloſs kurz vor ſeinem Tode die Errichtung eines neuen Palaſtes,[2]) lieſs zunächſt den Donjon ſammt dem ſüdlichen und weſtlichen Flügel niederwerfen, die Gräben ausfüllen, und betraute, wie wir geſehen haben, Pierre Lescot mit der Ausführung des Neubaues. Dieſer begann mit dem Weſtflügel, und zwar der ſüdlichen Hälfte des heutigen (3), dem ſich ſodann im rechten Winkel der ſüdliche Flügel (3) parallel mit dem Strome anſchloſs. Der letztere beſtand urſprünglich nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer einzigen Reihe von Gemächern, und wo er mit dem Weſtflügel zuſammenſtieſs, erhob ſich zu

[2]) Zu den Aufnahmen bei du Cerceau, Vol. I, kommen die neueren trefflichen bei Blondel, arch. Franç. Vol. IV und in Baltard's Prachtwerk, Paris et ſes monuments. Die Galerie des Louvre in Berty's Renaiſſance Vol. I, mit baugeſchichtlich-kritiſcher Notiz.

Digitized by Google

bedeutender Höhe ein Pavillon. Alle dieſe Bauten kamen, da Franz I bald nach dem Beginn der Arbeiten ſtarb, erſt unter Heinrich II zur Ausführung. Urſprünglich war der Hof des Louvre auf ungefähr dieſelbe Gröſse wie der des alten angelegt und bei der Ausführung der neuen Mauern ſind offenbar die alten Grundmauern benutzt worden. Nach dem Tode ihres Gemahls ſetzte Katharina von Medici unter Franz II und Karl IX den begonnenen Bau des ſüdlichen Flügels fort, und lieſs auſserdem, um die Verbindung mit dem von ihr angefangenen Palaſt der Tuilerieen (8 und 9) zu gewinnen, neue Bauten in entgegengeſetzter Richtung anfügen. Von dem Eckpavillon wurde alſo ein ſchmaler kurzer Verbindungsbau weſtwärts geſchlagen, der zu einer langen, im rechten Winkel ſüdwärts ſich gegen die Seine hinziehenden Galerie (4) führte. Dieſe »kleine« Galerie, 210 Fuſs lang und 30 Fuſs breit, hatte damals nur ein Erdgeſchoſs und ſchlieſst noch in den Zeichnungen von du Cerceau mit einer Terraſſe ab. Später errichtete man im oberen Stockwerk über ihr die prachtvolle »Galerie d'Apollon.« Erbauer dieſer unteren »kleinen« Galerie, die gegen 1566 begonnen wurde, ſoll *Pierre Chambiges*, aus einer in mehreren Generationen vorkommenden Architektenfamilie,[1]) geweſen ſein. Lescot, ſo ſagt man, ſei zur Unthätigkeit verurtheilt worden, und die Königin habe willkürlich in den Bau eingegriffen.[2]) Die ſchriftlichen Documente bei Laborde ſchweigen aber davon nicht bloſs, ſondern ſie bezeugen eher das Gegentheil. Denn ſowohl Franz II als Karl IX beſtätigen Lescot als Baumeiſter des Louvre, und ſelbſt als Franz II die Aufſicht über die königlichen Schlöſſer dem in Ungnade gefallenen Philibert de l'Orme entzieht und auf Primaticcio überträgt, wird der Louvrebau als unter Lescot's Leitung ſtehend ausdrücklich ausgenommen.[3]) Wie hätte alſo ein anderer Architekt zu gleicher Zeit an demſelben Bau beſchäftigt werden ſollen! Da wir vielmehr wiſſen, daſs Lescot bis zu ſeinem Tode im Jahr 1578 dem Louvrebau vorſtand, und da die beſprochene »kleine« Galerie im erſten, 1576 erſchienenen Bande du Cerceau's dargeſtellt iſt, ſo werden wir ſie keinem Andren als Lescot zuſchreiben dürfen.

Vom Ende dieſer Galerie aus nahm man nun wieder die weſtliche Richtung parallel dem Fluſſe, führte zunächſt einen Pavillon (5) auf, der im oberen Geſchoſs den berühmten Salon quarré enthält und ſchloſs daran die groſse Galerie (6 und 7), die bis zum Pavillon Lesdiguières (*) eine Länge von 550 Fuſs miſst, in der Folge aber noch um 720 Fuſs verlängert wurde. Auch dieſe Bauten ſcheint Lescot begonnen zu haben, denn du

[1]) Einen älteren Meiſter desſelben Namens, vielleicht den Vater des hier genannten, haben wir oben bei S. Germain, la Muette und Chalvau kennen gelernt. — [2]) So urtheilt nicht bloſs Vitet in ſeiner Baugeſchichte des Louvre, ſondern ſelbſt Berty, a. a. O., p. 146, obwohl er ſich als gewiſſenhafter Forſcher ſehr vorſichtig ausdrückt. — [3]) De Laborde, a renaiſſance, Tom. I, p. 456. 475. 481. Für Karl IX ſodann p. 485. 501. 509. 515.

Digitized by Google

Cerceau ſpricht von »quelques accroiſſemens de galleries et terraces, du coſté du Pauillon, pour aller de là au Palais qu'elle (nämlich Katharina) a faite conſtruire et edifier au lieu appelé les Tuilleries«, ein Ausdruck, der nur auf die groſse Galerie, nicht auf die kleine paſst. Da aber bei ſeinem Tode dieſe Theile nicht weit vorgerückt ſein konnten, und *Thibault Métezeau* in demſelben Jahre (1578) ſein Nachfolger wurde,[1]) ſo darf man dieſen als wahrſcheinlichen Erbauer der erſten Hälfte dieſer Galerie bezeichnen. Das obere Geſchoſs derſelben ſcheint dann ſein Sohn *Louis Métezeau*, der dem Vater bei deſſen Tode 1596 als Nachfolger geſetzt wurde,[2]) ausgeführt zu haben. Doch dürfen wir nicht verſchweigen, daſs noch ein andrer Architekt, *Pierre Chambiges*, an dieſen Bauten betheiligt zu ſein ſcheint.

Kehren wir nun zum Bau Pierre Lescot's zurück, ſo iſt für ihn bezeichnend, daſs die dem Fluſs zugekehrte äuſsere Façade eine ſtrenge Einfachheit zeigt, die nur durch bedeutende Verhältniſſe und kräftige Gliederungen zu wirken ſucht. Ueber einem Unterbau, der mit hoher Böſchung anhebt, ſteigen zwei Geſchoſſe von anſehnlicher Höhe auf, die Fenſter durch doppelte Kreuzpfoſten getheilt, mit antiken Rahmenprofilen, im Erdgeſchoſs mit flachem Bogen, im oberen mit geradem Sturz geſchloſſen und von einem Giebel mit reichen Conſolen gekrönt. Die Mauerecken ſind in kräftiger Ruſtica hervorgehoben, die Stockwerke in fein abgewogener Weiſe durch reich geſchmückte Geſimsbänder getrennt und endlich iſt ein niedriges Obergeſchoſs, kaum halb ſo hoch wie jedes der beiden andern, hinzugefügt, deſſen kleine Fenſter ein Rahmenprofil und den Flachbogen zeigen. Den Abſchluſs bildet ein kräftiges Conſolengeſims über einem Fries mit Laubwerk. Der Pavillon fügt noch ein oberes Geſchoſs von der Höhe des Hauptſtockwerks hinzu, welches durch hohe Rundbogenfenſter ſein Licht empfängt. Zwiſchen ihnen ſind die Wände mit Trophäen in Relief geſchmückt, und die antiken Giebel, welche ſich über ihnen, jede Fenſtergruppe zu einem Ganzen zuſammenfaſſend, erheben, zeigen ähnliche Dekoration. Die Höhe der Dächer hat der Künſtler gemäſsigt, die Kamine beſcheiden ausgebildet, nur der Pavillon zeichnet ſich durch ein gewaltiges ſteiles Dach mit rieſigen Kaminen aus, und endlich zieht ſich eine elegante vergoldete Bleiverzierung als Krönung auf dem Firſt des Daches in ganzer Länge hin. Der Eindruck dieſer Façade bei du Cerceau ſpricht von einer überlegenen künſtleriſchen Kraft, die ihre Mittel weiſe zu Rathe zu halten verſteht. Wie der Pavillon als Muſter anerkannt wurde, ſahen wir ſchon beim Pariſer Stadthauſe und werden noch andren Beiſpielen direkter Nachahmung desſelben begegnen.

---

[1]) A. Berty, a. a. O. p. 123. 124. — [2]) Ebenda p. 125.

Digitized by Google

Daſs Lescot aber auch alle Elemente der Architektur zu einer Compoſition von höchſter Pracht zu vereinigen wuſste, zeigte er bei den inneren Façaden des Hofes (Fig. 86). Da das Erdgeſchoſs Gewölbe erhielt, ſo ergaben ſich als Widerlager mächtige Pfeilermaſſen, die der Architekt durch Rundbögen verband und mit einem Syſtem cannelirter korinthiſcher Pilaſter dekorirte. An den Portalen verwandte er zur Steigerung des Eindrucks doppelte Halbſäulen, zwiſchen denen jedesmal eine kleine Niſche die Wandfläche durchbricht. In der Tiefe der groſsen Pfeilerbögen liegen die hohen Fenſter mit doppelten Kreuzpfoſten, im Stichbogen geſchloſſen. Dasſelbe Syſtem von Pilaſtern und Halbſäulen, ebenfalls cannelirt aber mit Compoſitakapitälen, wiederholt ſich am oberen Geſchoſs, doch fallen hier die Fenſterniſchen fort und die reichumrahmten Fenſter ſind abwechſelnd mit geraden oder gebogenen Giebeln bekrönt. Nur die über den Portalen liegenden Fenſter haben eine freie plaſtiſche Krönung von ruhenden Windſpielen oder Löwen. Den Abſchluſs macht ein reich mit Guirlanden und den Emblemen Heinrichs II geſchmückter Fries und ein Conſolengeſims. Dazu kommen noch Tafeln verſchiedenfarbigen Marmors, rechtwinklige im Erdgeſchoſs, ovale im oberen Stockwerk, die in edler plaſtiſcher Umrahmung zwiſchen den Halbſäulen über den Niſchen angebracht ſind. Kurz, der ganze Reichthum der Frührenaiſſance wird entfaltet, aber er iſt einem höheren architektoniſchen Geſetz, einer ſtrengeren plaſtiſchen Gliederung unterworfen.

Sind alle Glieder hier mit edler Pracht geſchmückt, ſo hat der Architekt noch reichere Fülle von Dekoration über das attikenartige oberſte Stockwerk ausgegoſſen. Mit Recht hat er es als leichte Krönung des Ganzen aufgefaſst und ihm deſshalb feine Rahmenpilaſter und einen prächtig geſchmückten Fries ſammt Geſimſe ohne Conſolen gegeben, über dem ſich als Abſchluſs eine luftig durchbrochene Krönung in den zierlichſten Formen erhebt. Die Fenſter ſind von Trophäen und Emblemen eingefaſst, noch reicher aber geſtaltet ſich die Dekoration der über den Portalen liegenden Theile. Hier ſind Relieffiguren in den Seitenfeldern und Victorien mit Wappen oder Emblemen über breiten Guirlanden in den Bogengiebeln, welche dieſe Theile abſchlieſsen, angebracht. Es iſt eine Architektur des höchſten Luxus, die im Bunde mit der Plaſtik hier ein Werk geſchaffen hat, das als ein vollendeter und zugleich edelſter Ausdruck jener prachtliebenden Zeit ſeines Gleichen ſucht. Und da dieſer Reichthum, durch ein feines künſtleriſches Gefühl vertheilt, in wohlberechneter Steigerung angewendet, durch den klaren Zug der Hauptlinien und die vornehmen Verhältniſſe beherrſcht wird, ſo hat er ſeine volle Berechtigung. Denkt man ſich in dieſe Umgebung jene glänzende Welt vom Hofe Heinrichs II, jene in Sammet und Seide, in Federn und Stickereien prunkenden Geſtalten, ſo wird man dieſe Architektur erſt verſtehen.

Digitized by Google

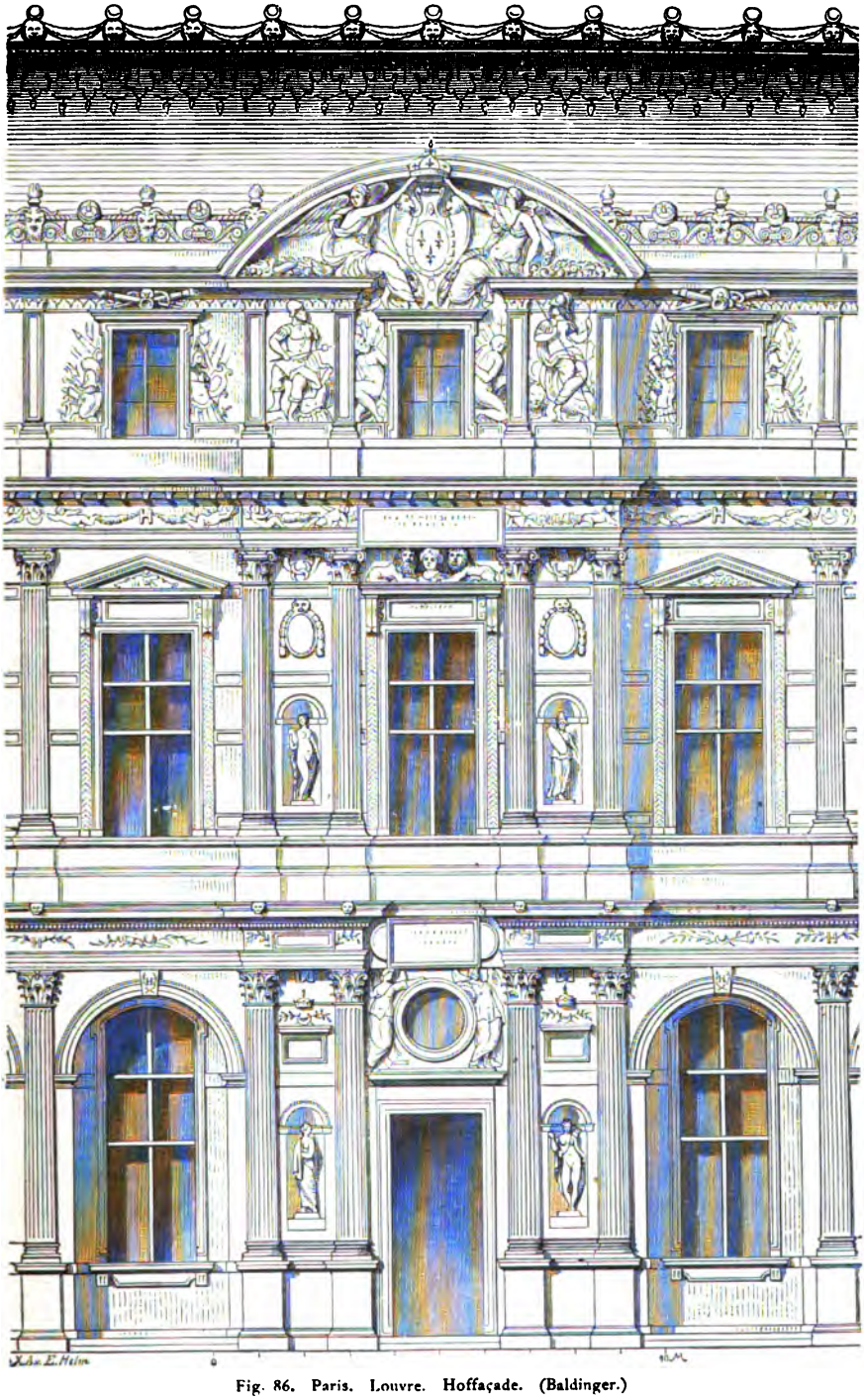


Fig. 86. Paris. Louvre. Hoffaçade. (Baldinger.)

Digitized by Google

Die innere Anlage der Räume iſt folgende. Der weſtliche Flügel, ſoweit Lescot ihn errichtet hat, beſteht im Erdgeſchoſs aus einem Saale von 120 Fuſs Länge bei 42 Fuſs Breite. Dieſs iſt die jetzt als Antikenſaal dienende »Salle des Caryatides«. Ein gewaltiges Tonnengewölbe aus groſsen Quadern bedeckt ihn und findet an den 10 Fuſs dicken Mauern genügende Widerlager. Vom Hofe erhält der Saal durch 6 Fenſter reichliches Licht, und zwiſchen ihnen liegt die Thür, welche ehemals den Haupteingang bildete. Eine andere Thür, in der Schmalſeite rechts gelegen, ſtellt die Verbindung mit dem anſtoſsenden Treppenhauſe her, in welches ein direkter Eingang vom Hofe führt. Die Treppe erreicht in geradem Lauf, der ſich über dem Podeſt wendet, das obere Geſchoſs. Sie iſt ſteil und mühſam, wie damals noch alle Treppen waren. Ihr ſteigendes Tonnengewölbe und die Decken der Podeſte ſind mit prachtvollen Sculpturen von trefflicher Ausführung bedekt. Den höchſten Glanz erreicht aber die plaſtiſche Ausſchmückung in dem Saale ſelbſt. An der Schmalſeite des Eingangs vom Treppenhauſe hat Jean Goujon vier zierlich drapirte Karyatiden, leider mit abgeſchnittenen Armen, hingeſtellt. Sie tragen mittelſt doriſcher Kapitäle ein überreich geſchmücktes Gebälk, darüber einen ganz mit Eichenlaub bedeckten ausgebauchten Fries und ioniſches Kranzgeſims. Ueber dieſem erhebt ſich eine durchbrochene Baluſtrade, an deren Pfeilern Genien mit Fruchtgewinden angebracht ſind.

An die entgegengeſetzte Seite des Saales ſtöſst ein um fünf Stufen erhöhtes, dem Treppenhauſe in der Form entſprechendes Tribunal, von vier Syſtemen gekuppelter doriſcher Säulen eingefaſst, welche, an den Seiten durch Gebälk und Giebel verbunden, in der Mitte triumphbogenartig mit einem reichgeſchmückten Bogen ſich öffnen. Die Schluſswand zeigt in der Mitte, der Längenaxe des Saales entſprechend, einen Kamin von auffallend einfacher Form. Vom Hofe führt ein ſelbſtändiger Eingang in dieſs Tribunal, und ihm gegenüber ſchlieſst es mit einer groſsen Apſis von 27 Fuſs Weite. An dieſen Saal ſtoſsen die gröſseren und kleineren Gemächer, die im Eckpavillon und dem hier angrenzenden ſüdlichen Flügel liegen. Bemerkenswerth iſt die bequeme Verbindung der Räume und die geſchickte Anordnung der Degagements mit Hilfe verſchiedener Seitentreppen. Jedes Gemach, ſelbſt die kleinſten nicht ausgeſchloſſen, hat ſeinen Kamin. Die Eintheilung im Hauptgeſchoſs, welches zur königlichen Wohnung beſtimmt war, iſt dieſelbe wie oben, nur daſs der groſse Saal mit zwei Kaminen in den Schmalſeiten verſehen und ſtatt des Tribunals zwei Nebenzimmer hat. Die Verbindungsthüren zwiſchen den einzelnen Zimmern liegen immer dicht an der Fenſterwand, um möglichſt geſchloſſene Mauerflächen zu erhalten. Das zweite Stockwerk, in eine Anzahl Wohnräume eingetheilt, diente zur Aufnahme der Herren vom Hofe.

Digitized by Google

Alles in Allem iſt und bleibt Lescots Hoffaçade des Louvre das unübertroffene Meiſterſtück der franzöſiſchen Renaiſſance. Mit Recht ſagt du Cerceau: »Ceſte face de maçonnerie eſt tellement enrichie de colonnes, friſes, architraues, et toute ſorte d'architecture, auec ſymmetrie et beauté ſi excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne ſe trouuera la ſeconde.«

§ 65.

Jacques Androuet du Cerceau.

In die Reihe der bedeutenden Architekten dieſer Zeit gehört auch *Jacques Androuet du Cerceau*, obwohl ſich kaum ein von ihm aufgeführtes Gebäude nachweiſen läſst. In der That ſcheint er als praktiſcher Architekt nicht aufgetreten zu ſein, denn es iſt eine Ausnahme, wenn die Kirche von Montargis, übrigens ein ziemlich troſtloſes Gebäude, auf ihn zurückgeführt wird. Aber als geſchickter und fleiſsiger Stecher hat er durch ſeine zahlreichen Publikationen eine ſolche Bedeutung für die Architektur erlangt, daſs ihm an dieſer Stelle ein hervorragender Platz gebührt. Denn nicht bloſs durch Aufnahme und Darſtellung der berühmteſten Schlöſſer Frankreichs, wie in ſeinem bekannteſten und verbreitetſten Werke, ſondern durch eine groſse Anzahl eigener Erfindungen, ſowohl in Geſammtplänen als auch in Details, bewährt er sich als tüchtiger Bauverſtändiger. Als ſolcher iſt er denn auch früh anerkannt worden, und Jan Vredeman nennt in ſeiner 1577 zu Antwerpen erſchienenen Architectura unter den berühmten Architekten »den weitberühmten Vitruvius, Sebaſtian Serlio und den erfahrenen Jacobus Androuetius Cerceau«.

Du Cerceau wurde wie es ſcheint um 1510, doch eher etwas früher als ſpäter,[1]) zu Paris geboren. Schon im Jahre 1539 gab er eine von ihm geſtochene Karte heraus, und dieſer Publikation folgten im Laufe eines langen und thätigen Lebens zahlreiche gröſsere Werke. Von ſeinem Leben iſt uns nicht viel bekannt, doch wiſſen wir, daſs er Proteſtant war, treu an ſeinem Glauben hing, gleichwohl jedoch ſein Hauptwerk der Königin Katharina widmen durfte. Den erſten Band ſeines theoretiſchen Werkes über die Architektur, welcher 1559 erſchien, widmete er Heinrich II und in der Dedication dankt er demſelben für manche empfangene Gunſtbeweiſe. Sein Lehrbuch der Perſpektive iſt dagegen wieder der Königin zugeeignet. In ſeinen alten Tagen finden wir ihn als Bürger von Montargis mit Herausgabe ſeines Werkes über die franzöſiſchen Schlöſſer beſchäftigt. Montargis war damals ein Zufluchtsort der Reformirten, »la retraite de ceux de la religion«. Im Jahre 1579 klagt er, daſs das Alter ihm nicht geſtatte ſo

[1]) Wenn er ſchon 1539 mit einer Publikation auftritt, 1579 aber über ſein vorgerücktes Alter klagt, ſo muſs man jedenfalls eher ein früheres Geburtsjahr annehmen.

Digitized by Google

viel Fleiſs aufzuwenden wie früher; in ſeinem letzten Werke, dem livre des edifices antiques vom Jahre 1584, welche dem Herzog von Nemours gewidmet ſind, zählt er ſich zu den Angehörigen des herzoglichen Hofhaltes. Da der Herzog 1585 zu Annecy bei Genf ſtarb, wo er ſeit mehreren Jahren in ſtiller Zurückgezogenheit gelebt hatte, ſo liegt die Vermuthung nahe, daſs du Cerceau ſich ebenfalls dorthin oder nach Genf gewendet habe, um Verfolgungen zu entgehen, und daſs er um dieſelbe Zeit dort in der Fremde geſtorben iſt.

Auſser einer groſsen Anzahl einzelner Blätter verſchiedenſter Gattung hat er eine Reihe zuſammenhängender Werke veröffentlicht, die zu den wichtigſten architektoniſchen Publikationen der Zeit gehören. Einige von dieſen, wie die Baſtiments de France und verſchiedene Bücher, welche antike Denkmäler enthalten, beſtehen ausſchlieſslich in Aufnahmen vorhandener Denkmäler. In andern verbindet er damit eigene Compoſitionen; in einer dritten Gruppe endlich bietet er nur ſelbſtändige Erfindungen. Zu der erſten Gattung gehören auſser den beiden Bänden der »plus excellents baſtiments de France«, welche 1576 und 1579 erſchienen: »RECEUIL DE FRAGMENTS ANTIQUES d'après Léonard Thierry, recemment mort à Anvers. Aureliae 1550«. Es enthält zwölf Abbildungen antiker Bauwerke und iſt eines ſeiner früheſten Werke. Sein ſpäteſtes vom Jahre 1584 mit einer Widmung an den Herzog von Nemours, und dem Titel: »LIVRE DES EDIFICES ANTIQUES ROMAINS«, bringt auf 63 Tafeln Darſtellungen derſelben Art.

Der zweiten aus Eignem und Fremdem gemiſchten Gattung gehört ſeine erſte Arbeit an, die 1549 gleich ſeinen übrigen früheren Werken in Orleans erſchienen iſt. Auf dem Titelblatt bezeichnet er den Inhalt in einer Widmungsſchrift als: »QUINQUE ET VIGINTI EXEMPLA ARCUUM partim a me inventa partim ex veterum ſumpta monumentis«. Auf fünfundzwanzig mit vorzüglicher Feinheit geſtochenen Blättern giebt er in groſsem Maaſsſtabe perſpektiviſch gehaltene Aufriſſe und Grundpläne der Denkmäler. Das Werk gehört in Schönheit der Darſtellung zu ſeinen vorzüglichſten Arbeiten. Von antiken Bögen enthält es die zu Verona, Benevent, Ancona, Suſa, Aleſſandria, den doppelthorigen zu Ravenna, endlich die Bögen des Titus, Septimius Severus und Conſtantin. Dieſe bilden ihm gleichſam die Baſis, auf welcher er ſechzehn Bogen von eigener Erfindung ausführt. Der Ideenreichthum, den er darin entfaltet, und die Freiheit, mit der er ſich in den antiken Formen bewegt, ſind anerkennenswerth. Im Ganzen hält er ein edles Maaſs und klaſſiſche Reinheit der Formen feſt; in einzelnen Fällen aber kommt eine wunderliche Phantaſtik in völlig barocker Weiſe zum Vorſchein. Es fehlt nicht an muſtergiltigen Beiſpielen, wie denn mehrere der auf den erſten Blättern dargeſtellten Bögen korinthiſcher Ordnung

Digitized by Google

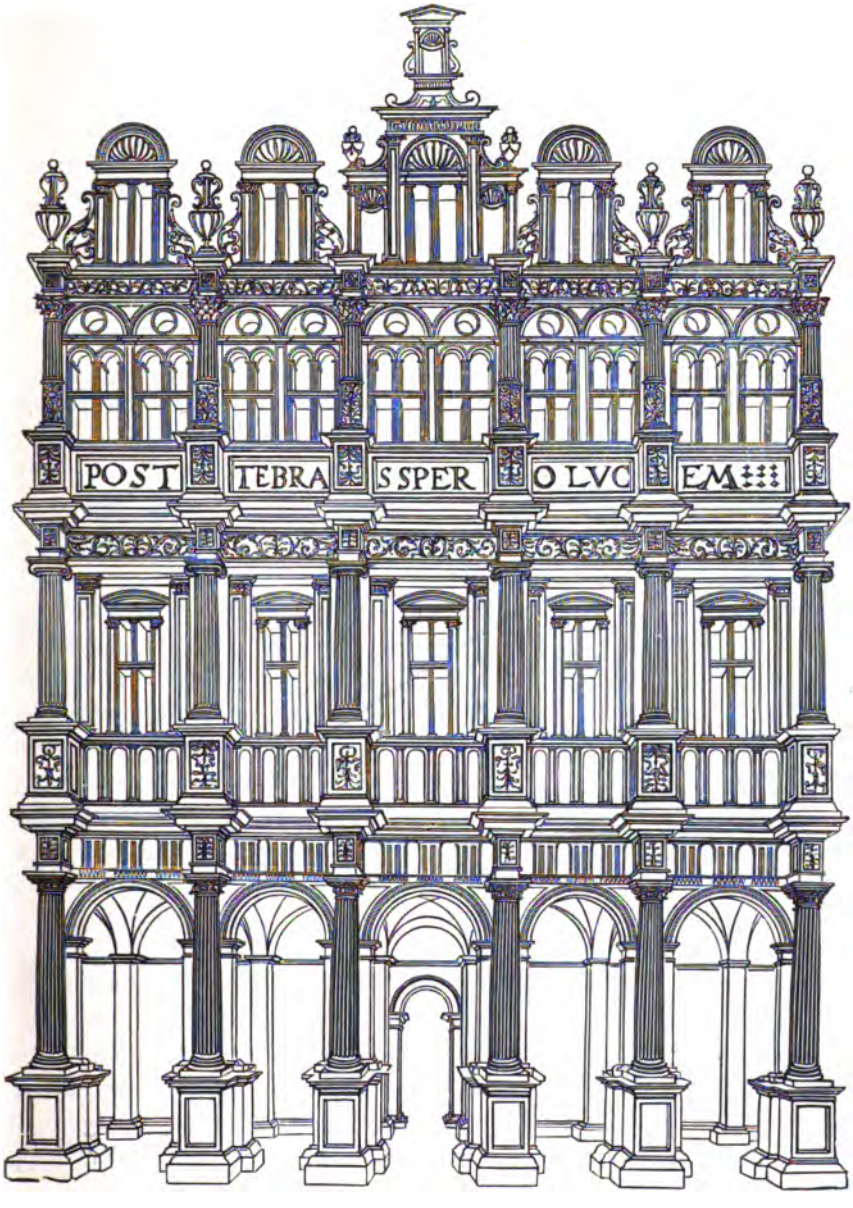


Fig. 87. Entwurf für eine Hausfaçade. (Du Cerceau.)

dahin gehören. Bezeichnend iſt ein doriſcher Bogen, mit frei vortretenden römiſch-doriſchen Säulen flankirt. Nach der Auffaſſung ſeiner Zeit bedarf es zur Charakteriſtik dieſes Stiles kriegeriſcher Embleme. Daher an den

Digitized by Google

Säulenſchäften Löwenköpfe, auf den vorſpringenden Pfeilern der Attika vier auf ſchweren Schlachtroſſen einherſprengende Kämpfer. In verwandtem Sinne benutzt er das Ioniſche zum Ausdruck der Ueppigkeit; ſpiralförmig cannelirte Säulen, der Bogen auf männlichen und weiblichen Hermenfiguren mit verſchlungenen Armen ruhend, auf der Attika weibliche Geſtalten mit flatternden Gewändern, mit Blumen, Füllhörnern und Kränzen. Karyatiden und Atlanten, die maleriſch genug, aber ſehr unarchitektoniſch einander umarmen und ſtatt der Kapitäle Fruchtkörbe auf den Köpfen tragen, ſieht man auf einem andern Bogen korinthiſcher Ordnung. Ins Naturaliſtiſche ſpielen bisweilen ſelbſt die Hauptformen der Architektur hinein, ſo auf dem ſechſten Blatt die korinthiſchen Säulen, deren Schaft mit Palmblättern und Mohnkapſeln bekleidet iſt. Groſse Mannigfaltigkeit, zum Theil mit glücklichem Erfolg, erreicht er auch in dem ſehr verſchiedenen oberen Abſchluſs und der Krönung ſeiner Bögen. Dagegen gehören zwei Beiſpiele zu den wunderlichſten unter den barocken Auswüchſen der Zeit. Er bezeichnet ſie als Bögen der »Salomoniſchen Ordnung«. Das Weſen dieſes etwas myſtiſchen Stiles ſcheint er in jenen gewundenen Säulen zu erkennen, die zuerſt in den römiſchen Cosmatenarbeiten des 13. Jahrhunderts auftauchen, dann von Rafael in dem Karton zu einer ſeiner Tapeten verwendet ſind und ſpäter durch Bernini am Altartabernakel von St. Peter in koloſſaler Uebertreibung verwirklicht wurden. Auſserdem ſcheint zur ſalomoniſchen Ordnung zu gehören, den Bogen auf Hermen mit ſpiralförmig verſchlungenen ſchlangenartigen Beinen, oder das Gebälk auf hockenden Satyrn ruhen zu laſſen.

Im Jahre 1550 erſchien in etwas kleinerem Formate, ebenfalls in zierlich ausgeführten Stichen zu Orleans eine Reihe von 35 Blättern, die er auf dem Dedikationstitel als: »EXEMPLA TEMPLORUM ANTIQUO MORE CONSTRUCTORUM« bezeichnet. Er ſetzt aber hinzu: »quibus acceſſerunt etiam alia libero Marte nulloque exemplo descripta«. In der That ſind von ausgeführten Bauten mit Sicherheit nur Sta. Coſtanza (»templum Bacchi«), der Tempietto von S. Pietro in Montorio, der römiſche Veſtatempel und das Pantheon, endlich etwa noch die Vorhalle vom Tempel des Antoninus und der Fauſtina zu erkennen. Die übrigen Gebäude ſcheinen meiſtens freie Phantaſien nach der Antike, unter denen eine Anzahl geiſtvoller, in edlen Formen durchgeführter Compoſitionen hervorragen. Bemerkenswerth für die Zeit iſt wieder der Eifer, mit welchem der Kuppelbau und der Centralgedanke in einer groſsen Anzahl von Beiſpielen variirt wird. Auch der Thurmbau iſt mehrfach zu einer glänzenden Löſung gebracht, bisweilen in der mehr ſpielenden Weiſe der Frührenaiſſance, dann aber auch im edelſten Geiſt des klaſſiſchen Alterthums.

Dieſem liebenswürdigen Werke ſteht ein andres ſehr nahe, das 1551 erſchienen, das letzte der in Orleans von ihm edirten, auf dem Titel als

Digitized by Google

»VENUSTISSIMAE OPTICES, QUAM PERSPECTIVAM NOMINANT, viginti figurae« bezeichnet iſt. Man darf es aber nicht etwa für ein Lehrbuch der Perſpective halten; vielmehr ſind es zwanzig auf runde Platten mit groſser Feinheit geſtochene ideale Anſichten antiker Gebäude, die unbedingt in ihrer Mannigfaltigkeit und Anmuth zum Schönſten gehören, was von ſolchen Reſtaurationen in antikem Geiſte geſchaffen worden iſt. Der Künſtler benutzt dieſe Darſtellungen zu dem Zweck, die Geſetze der Perſpective, die er mit Meiſterſchaft beherrſcht, nach allen Seiten zur An-

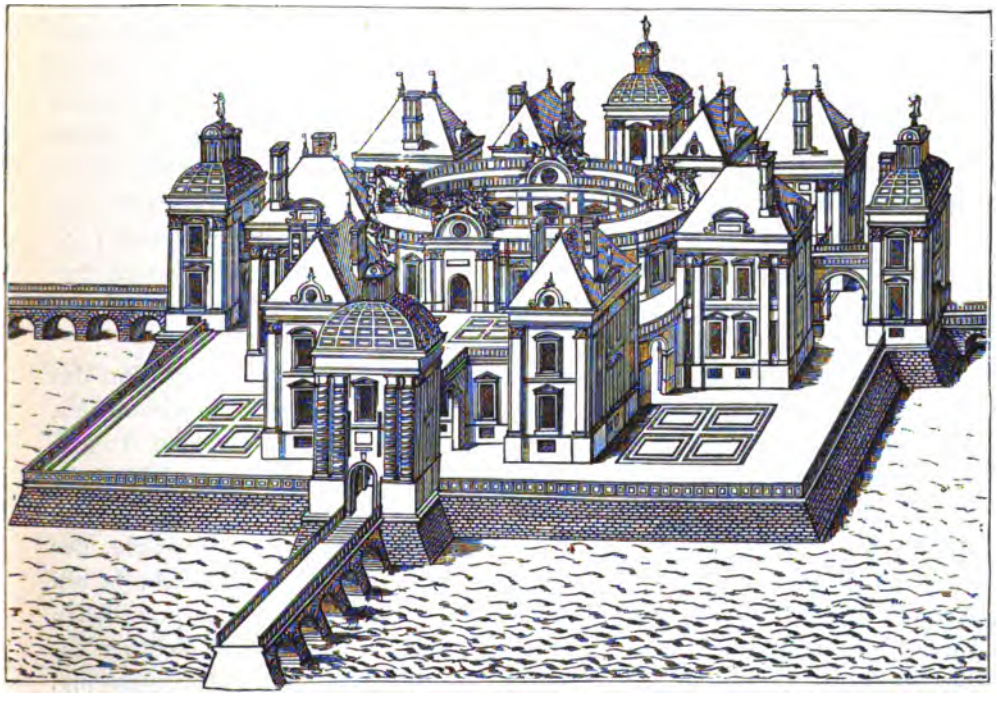


Fig. 88. Entwurf zu einem Schloſſe. (Du Cerceau.)

ſchauung zu bringen, aber unter der Hand wird ihm daraus eine Schilderung römiſcher Baukunſt, die uns in die Plätze und Märkte der alten Welt mit ihren Hallen, Baſiliken und Tempeln, mit den reichen Durchblicken durch Säulenſtellungen und Bogengänge, in die Höfe der Paläſte mit ihren Arkaden, in die mannigfaltigſten Formen öffentlicher Gebäude ſchauen läſst. Beſonders erfindungsreich weiſs er die öffentlichen Plätze durch Treppenanlagen zu gliedern und die Vorſtellung eines bewegten Terrains zu erzeugen, das für die Darlegung der perſpectiviſchen Geſetze überaus dankbar iſt. Nicht minder ſind die verſchiedenen Formen römiſcher Wölbung, ihre mannigfaltige

Digitized by Google

Verbindung für reich gegliederte Raumanlagen und ihre Bekleidung mit den edlen Formen des griechiſchen Säulenbaues unerſchöpflich reich variirt, und dabei iſt nirgends die Linie des Wirklichen und Möglichen überſchritten. Der Beſchauer denkt ſich ſo gern in dieſe weiten Hallen und ſchönen Umgebungen hinein, und es wird ihm darin ſo leicht und frei zu Muthe, wie vor den beſten Werken der Renaiſſance und des claſſiſchen Alterthums. Dieſe Reihenfolge allein würde ihrem Urheber das Anrecht auf einen ausgezeichneten Platz unter den erſten Architekten der Zeit verſchaffen.

Nicht minder friſch und originell ſtrömt ſeine Erfindungsgabe in dem ein Jahr vorher erſchienenen Quartband: »LIBER DE EO PICTURAE GENERE QUOD GROTTESCHE VOCANT ITALI. Aureliae 1550«. Neue Auflage Paris 1566, unter dem Titel: »Livre de grotesques«. Es iſt eine köſtliche Sammlung geiſtreich entworfener und mit vollendeter Freiheit gezeichneter Arabesken auf 35 Blättern. Hierher gehört noch ein Werk vom Jahre 1560: »JACOBI ANDROVETII DE CERCEAU LIBER NOVUS, amplectens multas et varias omnis ordinis, tam antiquorum quam modernorum, fabricas«. Man kann es als eine Fortſetzung der 1549 und 1550 erſchienenen Werke betrachten; es enthält auf 26 Folioblättern einige Entwürfe und Aufnahmen antiker Gebäude, darunter den Triumphbogen von Beſançon.

In der Sammlung der Tempel vom J. 1550 bringt die Dedication das Verſprechen in einer Reihe folgender Bücher die Tempel, die Grabmäler, die Springbrunnen, die Kamine und endlich die Schlöſſer und Paläſte geſondert behandeln zu wollen. Der fleiſsige Künſtler hat nicht bloſs dieſes Programm ausgeführt, ſondern in noch umfaſſenderer Weiſe ſeine praktiſchen Anleitungen zum Bauen gegeben. Dieſs zunächſt in einem Foliobande, der 1559 zu Paris unter dem Titel erſchien: »DE ARCHITECTURA, Jacobi Androvetii du Cerceau, opus«. Dieſes Werk verfolgt den rein praktiſchen Zweck, den Bauluſtigen eine Anzahl von Plänen von der einfachſten bis zur reichſten Entwicklung in Grundriſſen, Durchſchnitten, Aufriſſen und Perſpectiven vorzulegen, um für die mannigfaltigſten Wünſche und Bedürfniſſe einen Anhalt zu bieten.

Es beginnt mit einer Widmung an Heinrich II: der König habe an ſeinen früheren leichteren Arbeiten Gefallen gefunden, deſshalb biete er ihm hier fünfzig Entwürfe zu Wohnhäuſern, geſchaffen »non modo in principum et potentiorum ſed etiam mediocrium et tenuiorium gratiam«, damit Frankreich, ſchon durch prächtige Bauten geſchmückt, noch weniger Anlaſs habe, bei Auswärtigen und Fremden die ſchöne Baukunſt zu ſuchen. Seinen Text beginnt er dann mit einer Erklärung des franzöſiſchen Klafters, ſowie der Haupttheile der Gebäude. Daran ſchlieſst ſich eine Erläuterung der auf einer groſsen Anzahl von Tafeln mitgetheilten Pläne. Sie begreifen

Digitized by Google

die ganze Stufenleiter vom Einfachen, ſelbſt Nüchternen bis zum Reichen und Prachtvollen. Die Grundriſſe zeugen von groſser Gewandtheit, ſind praktiſch angeordnet und mannigfaltig entwickelt, wobei überall den Bedürfniſſen ſeiner Zeit und ſeines Landes Rechnung getragen wird. Die Einzelgliederung und die Formbehandlung trägt häufig das Gepräge einer gewiſſen Trockenheit, obwohl es auch an reicheren Entwürfen nicht fehlt; ſtets ruht aber mit vollem Recht wie bei jeder geſunden Architektur der Hauptaccent auf der Geſammtgliederung der Maſſen, auf dem lebendig bewegten Umriſs, und darin bewährt du Cerceau wieder ſeine Meiſterſchaft (vgl. Fig. 87).

Neben einer groſsen Zahl normal angelegter Bauten fehlt es dann freilich nicht an mancherlei abſtracten Combinationen, in denen die architektoniſche Phantaſie der damaligen Künſtler ſo gern ſchwelgte. So Nr. XVI: griechiſches Kreuz, Vorderarm Eingangshalle, rechts Küche ſammt Zubehör, links Pferdeſtall, an der Rücksſeite Wohnräume, in der Mitte mächtiger Rundbau mit dem runden Treppenhaus, oben terraſſenförmig abgeſtuft und mit Laterne geſchloſſen. Nr. XXVII: Sechseck, im innern Hof drei Wendeltreppen in den Ecken, an drei Seiten des Polygons quadratiſche Pavillons mit den Wohnräumen vorgelegt. Nr. XXXV: kreisrunder Grundplan, von Waſſergraben umgeben, im Innern zu einem griechiſchen Kreuz eingetheilt, in der Mitte kreuzförmiger Hof, in deſſen Ecken vier Wendeltreppen. Nr. XXXVII: vier quadratiſche Treppenhäuſer, in gemeſſenem Abſtand durch offene Arkaden zu einem groſsen Quadrat verbunden, an den Auſsenſeiten mit Pavillons für die Wohnungen, Wirthſchaftsräume und Stallungen; die Treppen wieder terraſſenförmig abgeſtuft und mit Laternen geſchloſſen. Man ſieht, wie die alte Liebhaberei für Treppenanlagen gelegentlich noch ſpukt. Nr. XLIII: griechiſches Kreuz, auf den Endpunkten und in der Mitte quadratiſche Pavillons, verbunden durch Arkaden, im mittleren vier Treppen. Noch wunderlicher Nr. XLIV: um einen quadratiſchen, an den Ecken abgeſchrägten Hofraum mit Pfeilerhallen ſind in einer Flucht die Wohnräume angeordnet, auf den abgeſchrägten Ecken treten quadratiſche Pavillons in diagonaler Stellung vor. Eine Variation dieſes Grundriſſes in Nr. XLVIII, nur daſs hier die Hauptſeiten diagonal und die Pavillons demnach normal geſtellt ſind; der Hof ohne Arkaden. Die Krone der Wunderlichkeit gebührt Nr. XLIX: die Mitte bildet ein zehneckiger Hof mit Arkaden, an fünf Seiten des Zehnecks legen ſich groſse rechtwinklige Pavillons, zwiſchen die beiden vorderen ſchiebt ſich ein quadratiſcher zweiter Hof mit den Wirthſchaftsgebäuden (vgl. auch Fig. 88).

An dieſes Werk ſchlieſst ſich gleichſam als zweiter Band das 1561 zu Paris in Folio erſchienene: »LIVRE D'ARCHITECTURE contenant pluſieurs et diverſes ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puis et pavillons.« Es handelt alſo von der innern und äuſsern Ausſtattung

Digitized by Google

der Gebäude und zeugt trotz mancher zum Barocken neigender Elemente aufs Neue in günſtiger Weiſe von der reichen Erfindungsgabe des Künſtlers. Zehn verſchiedene Entwürfe zu Grabmälern ſind hinzugefügt. In der Widmung an den König ſpricht er bereits von ſeiner durch die früheren Herrſcher beſtätigten Abſicht, die königlichen Schlöſſer und andere merkwürdige Gebäude des Landes herauszugeben. Als dritter Band dieſer Reihenfolge erſchien 1582 in Paris als eins ſeiner letzten Werke, wieder mit einer Widmung an den König, ein neues »LIVRE D'ARCHITECTURE«, welches den Plan des erſten Bandes weiterführt und auf 38 Folioblättern Entwürfe zu Landhäuſern von der einfachſten Art bis zum prächtigſten Schloſs zuſammenſtellt. Die Einleitung enthält Erläuterungen über die Maaſse, die Materialien, die Berechnung der Preiſe, um ähnlich wie in jenem früheren Bande den Bauluſtigen eine Norm für Aufſtellung von Koſtenanſchlägen zu geben. Hier zeigt ſich die Erfindungsgabe du Cerceau's wieder mit unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit in liebenswürdiger, aber auch in barocker Weiſe. Die Mehrzahl der Entwürfe iſt praktiſch, klar und einfach, ſo daſs man ſie jeden Augenblick als Muſter für Landſitze verwerthen könnte. Beſonders anmuthig die kleineren Gebäude in Nr. V, VII, VIII, IX, XII, XIII, ſtattlicher Nr. XI mit Prachtportal und runden Eckthürmen, reizend mit ſeiner Gartenanlage Nr. XIX, originell in Form und Dekoration Nr. XXV, dagegen abſtrakt und wunderlich Nr. XX, mit rundem Arkadenhof in der Mitte, vier Pavillons in den Axen und quadratiſchem Umfaſſungsbau, das Ganze von Waſſergräben umzogen. Faſt eben ſo ſeltſam Nr. XXX. mit ovalem Hof in der Mitte, um welchen ſich die Gebäude zu einem Rechteck mit Pavillons und vorſpringenden Erkerthürmen gruppiren. Ausgerundete Façaden zeigen Nr. VI und XVIII, und geſchweifte Dächer kommen mehrfach mit andern Barockformen, namentlich in Nr. XXVII und XXXVII vor.

Auſser einem theoretiſchen Werk »LEÇONS DE PERSPECTIVE POSITIVE«, welches 1576 zu Paris in 60 Blättern Kleinfolio erſchien, iſt noch des groſsen zweibändigen Werkes der »plus excellents baſtimens de France« zu gedenken, welches mit zahlreichen Abbildungen dreiſsig der bedeutendſten Schlöſſer Frankreichs darſtellt. Schon der Umſtand, daſs die Mehrzahl dieſer Gebäude den Stürmen der Zeit erlegen iſt, verleiht dieſer Arbeit einen hohen Werth. Zwar fehlt es in den Aufnahmen nicht an Flüchtigkeiten und Irrthümern, und die Darſtellung leidet häufig an einer gewiſſen Trockenheit; aber neben dem liebevollen Fleiſs und der treuen Ausdauer, die du Cerceau hier wie in allen Arbeiten bewieſen hat, erfreut es durch die künſtleriſche Friſche, die anſchauliche Lebendigkeit der Auffaſſung.

Jacques Androuet hatte zwei Söhne, welche beide den Beruf des Architekten praktiſch ausübten: *Baptiste,* um 1555 geboren, 1602 ſchon als abgeſchieden bezeichnet. Er war Architekt Heinrichs III und Heinrichs IV,

Digitized by Google

wurde 1578 an den Bau des Louvre berufen und in demſelben Jahre mit dem Neubau des Pont Neuf betraut. Bei der Errichtung der Kapelle der Valois in der Kirche zu St. Denis trat er als Nachfolger Bullant's ein. Wie ſein Vater war er Proteſtant und hielt ſo treu an ſeiner Ueberzeugung, daſs er, auf Antrieb der Fanatiker zum Uebertritt aufgefordert, vorzog, ſeine Stelle aufzugeben und ſelbſt das ſchöne Haus im Stich zu laſſen, welches er ſich eben 1584 in Paris erbaut hatte. — Sein Bruder *Jacques* findet ſich ſeit 1576 erwähnt und ſtarb 1614. Er war Architekt Heinrichs IV und Ludwigs XIII. Wahrſcheinlich erbaute er die zweite Hälfte der groſsen Louvregalerie. Endlich iſt noch der Sohn Baptiſt's, *Jean*, zu erwähnen, der 1617 zum Architekten Ludwigs XIII ernannt wurde. Er wird zum letzten Male im Jahre 1649 genannt.

§ 66.

Philibert de l'Orme.

Unter den durch ihre ausgeführten Werke hervorragenden Meiſtern iſt neben Lescot vor Allen *Philibert de l'Orme* zu nennen, nicht minder bedeutend als Jener, wenn ſchon von weſentlich verſchiedener Anlage. Ging Jener völlig im künſtleriſchen Schaffen auf, ſo iſt in Dieſem die Phantaſie von einer ſtärkeren Zugabe der Reflexion begleitet, die ihn antreibt, auſser den Schöpfungen des praktiſchen Architekten auch den Beruf des Theoretikers mit Eifer zu erfaſſen. Man kann ihn den franzöſiſchen L. B. Alberti nennen, wenn er auch an Tiefe und Umfang des Wiſſens dem berühmten Florentiner nicht gleichkommt. Er gehört zu jenen denkenden, grübelnden Künſtlern, welche ſtets auf neue Erfindungen ſinnen, und die Architektur verdankt ihm wichtige Neuerungen auf dem Felde der Conſtruction. Groſsen Einfluſs gewann er ſodann durch ſeine literariſchen Arbeiten, da er zu den Erſten gehörte, welche in Frankreich die Lehre von der Baukunſt ſyſtematiſch darzuſtellen unternahmen.

De l'Orme ſcheint um 1515 geboren zu ſein und gehört vielleicht einer Familie von Architekten an, aus der wir einem Mitgliede ſchon beim Bau von Gaillon begegneten. Dieſs würde erklären, warum er in ungewöhnlich jungen Jahren ſchon zur Kunſt und in die Praxis gelangte, denn wie er ſelbſt erzählt, hatte er als Fünfzehnjähriger bereits dreihundert Arbeiter unter ſeinem Befehl. Kurze Zeit darauf begab er ſich, immer noch ſehr jung, nach Rom, wo er mit bedeutendem Aufwand von Mühe und Koſten die antiken Denkmale aufnahm.[1]) Als er eines Tages mit ſeinen Leuten bei dieſer Arbeit beſchäftigt war, kam der Cardinal von Santa Croce,

[1]) Von dieſen Studien berichtet er im Livre d'architecture fol. 131.

Digitized by Google

damals noch einfacher Biſchof, ſpäter Papſt Marcellus II, mit anderen Cardinälen und vornehmen Herren vorbei, redete ihn an, lud ihn zu wiederholten Beſuchen ein und nahm ihn in ſeine Dienſte. Dieſs muſs um den Anfang des Jahres 1535 geweſen ſein, als de l'Orme vermuthlich kaum zwanzig Jahre zählte. Daſs er ſchon 1533 in Rom ſich befand, erzählt er ſelbſt in ſeinem Hauptwerke.[1]) Bald jedoch gelang es ſeinen einflufsreichen Landsleuten, Guillaume du Bellay und deſſen Bruder Jean, dem Cardinal, den vielverſprechenden jungen Künſtler zur Rückkehr in die Heimat zu bewegen; 1536 finden wir ihn in ſeiner Vaterſtadt Lyon mit der Ausführung verſchiedener Bauten beſchäftigt, und um 1542 begann er das Portal an St. Nizier, als der Cardinal du Bellay ihn nach Paris zog und ihn mit dem Bau ſeines Schloſſes betraute.

Aber es blieb nicht bei dieſen künſtleriſchen Unternehmungen. Im Jahr 1546 lernen wir de l'Orme als Ingenieur und Feſtungsbaumeiſter kennen, in welcher Eigenſchaft er beauftragt wurde, alljährlich zweimal die ganze Küſte der Bretagne mit ihren Feſtungen zu inſpiciren. Er hat die Schiffsbauten in Havre de Grâce zu beaufſichtigen, die in den Häfen der Normandie vorhandenen Fahrzeuge zu unterſuchen, das Lager von Boulogne mit Proviant zu verſehen, die Feſtungen in Stand zu ſetzen und hat dabei Gelegenheit, die Stadt Breſt vor einem drohenden Angriff der Engländer zu ſchützen. Er war alſo, ähnlich wie Lionardo da Vinci und andre groſse italieniſche Künſtler, auch in der Kriegswiſſenſchaft und Befeſtigungskunſt ſeiner Zeit wohl erfahren. Nahm er dieſe Stellung ſchon unter Franz I ein, ſo wurde er im Beginn der Regierung Heinrichs II durch einen Erlafs vom 3. April 1548 zum Oberaufſeher der königlichen Bauten von Fontainebleau, St. Germain, Villers Coterets u. A. ernannt.[2]) Seit dieſer Zeit bleibt er in der Gunſt Heinrichs II und der Diana von Poitiers, für welche er bedeutende Bauten ausführte. Es fehlte auch nicht an Belohnungen und Gunſtbeweiſen. Schon 1548 iſt er Rath und Almoſenier des Königs, erhält mehrere Abteien, namentlich die von Ivry und wird neben Pierre Lescot zum Canonicus von Notre Dame ernannt. Wie früh ſein Ruf ſich verbreitet haben muſs, ſieht man aus einer ehrenvollen Erwähnung bei Rabelais, wo von den Belagerungsmaſchinen der Alten die Rede iſt und de l'Orme als Autorität angerufen wird.[3])

Das Wohlwollen Heinrichs II und mehr noch der Diana von Poitiers verwandelte ſich gleich nach dem Tode des Königs in ſein Gegentheil, als Katharina endlich zur vollen Herrſchaft gelangte. Kabalen und Ver-

---

[1]) Livre d'architecture fol. 197. — [2]) De Laborde, la renaiſſ. I, p. 410. De l'Orme heiſst in dieſem Erlafs: »noſtre amé et féal conſeiller et aumosnier ordinaire, maiſtre Philbert de Lorme, noſtre architecte ordinaire.« — [3]) Pantagruel, IV, ch. 61.

Digitized by Google

leumdungen brachten es dahin, daſs Franz II ſchon am dritten Tage nach dem Tode ſeines Vaters de l'Orme aus ſeiner Stellung entfernte und Primaticcio zum Oberaufſeher der königlichen Bauten ernannte.[1]) Wie man dem trefflichen Künſtler mitgeſpielt, erfahren wir aus einer Denkſchrift von ſeiner Hand, deren Veröffentlichung wir Berty verdanken.[2]) Sie iſt ein koſtbares Dokument, welches uns Einblicke in die Geſchichte ſeines Lebens und Schaffens geſtattet. Er vertheidigt ſich gegen ungerechte Beſchuldigungen, gegen die Verleumdung, daſs er ſich im königlichen Dienſt bereichert habe, während in Wahrheit kaum ſeine Auslagen ihm erſetzt worden ſeien. Denn er habe für ſeine vielen Reiſen im königlichen Dienſt immer zehn bis zwölf Pferde halten und auf ſeine Rechnung eine groſse Anzahl von Werkleuten und untergebenen Beamten beköſtigen müſſen. Auſserdem habe er fünf Neffen ſtudiren laſſen, auch Gelehrte habe er ſich gehalten und beſoldet, um mit ihnen wiſſenſchaftliche Arbeiten zu betreiben. Theure Modelle, die manchmal zwei- bis dreihundert Thaler gekoſtet, habe er für die Bauten des Königs anfertigen laſſen, und für alles dieſs nicht, wie man ihm nachſage, zwanzig, ſondern nur ſechstauſend Livres Jahrgehalt »und etwa noch ſeinen grauen Bart« bekommen. In gerechtem Selbſtgefühl zählt er dagegen ſeine Leiſtungen auf: nicht bloſs die wichtigen Dienſte, die er bei Beaufſichtigung der Häfen und Befeſtigungen dem Lande erwieſen habe, ſondern auch die zahlreichen königlichen Bauten, die von ihm geleitet worden ſeien. Er habe »die gute Baukunſt in Frankreich eingeführt« und die barbariſchen Formen beſeitigt.[3]) Wichtige Erfindungen zum Vortheil des Königs und des Landes habe er in der Conſtruction der Dächer gemacht, wodurch es möglich geworden, mit kürzeren Balken und viel geringeren Koſten die Gebäude einzudecken.

Seine Rechtfertigung muſs ſchlieſslich durchgedrungen ſein, denn 1564 erhält er von Katharina von Medici den Auftrag zum Bau eines neuen Palaſtes, der Tuilerien, die ſein Hauptwerk ſein würden, wenn ſie nach ſeinen Plänen zur Vollendung gekommen wären. Er war daran beſchäftigt bis zu ſeinem Tod, der am 8. Januar 1570 (1571), wie neuerdings[4]) ermittelt worden, erfolgte. Aus ſeiner früheren Zeit (ſeit 1552) ſtammt das Schloſs Anet, die glänzende Wohnung der Diana von Poitiers, in der Revolution gröſstentheils zerſtört. Noch früher fällt ſein erſter bedeutenderer Bau, das Schloſs von St. Maur, welches ebenfalls nicht mehr vorhanden iſt. Rechnen wir dazu das Portal der Kirche St. Nizier zu Lyon, die Kapelle im Park

[1]) De Laborde, a. a. O. p. 458. — [2]) Les grands architectes, p. 49 ff. — [3]) Ebenda p. 54: »Et oultre tout cecy, n'ay-je pas faict tant d'aultres ſervices, quant ce ne ſeroyt que d'avoir porté en France la façon de bien baſtir, oſté les façons barbares et grandes commiſſures, monſtré á tous comme l'on doibt obſerver les meſures de architecture.« . . . . . — [4]) Ebend. p. 44.

Digitized by Google

von Villers Coterets, bei welcher er zum erſtenmal eine von ihm erfundene und als »franzöſiſche Ordnung« bezeichnete Säulenſtellung zur Anwendung brachte, ferner die Bauten an den Schlöſſern von St. Germain, La Muette, Monceaux, Madrid, St. Leger, wo er eine groſse Galerie, die Kapelle und die Pavillons erbaute, Limours, Vincennes, de Couci und Folembray, wozu endlich noch ſeine Betheiligung am Grabmal Franz' I zu St. Denis und ein Entwurf zum Refectorium der Abtei von Montmartre, ſowie Privatbauten in Lyon und Paris kommen, ſo haben wir das Bild einer überaus umfangreichen Thätigkeit. Dazu gehören endlich noch ſeine Schriften, die eine geſonderte Betrachtung verdienen.

§ 67.

DE L'ORME'S SCHRIFTEN.

De l'Orme's Neigung zur theoretiſchen Betrachtung, zur wiſſenſchaftlichen Begründung ſeiner Kunſt führte ihn auch zu ſchriftſtelleriſcher Thätigkeit, und das erſte literariſche Werk, welches wir von ihm beſitzen, bezieht ſich auf ſeine Erfindung einer neuen Dachconſtruction, die er zuerſt im Schloſs von Monceaux bei Bedeckung eines Saales zum Ballſpiel für Katharina von Medici in Anwendung brachte. Die Königin und ihr Gemahl nahmen lebhaften Antheil an dieſer Arbeit, und letzterer forderte den Künſtler auf, ſeine Erfindung in einem Buche der Welt mitzutheilen. Dieſs Werk erſchien indeſs erſt nach dem Tode Heinrichs II unter dem Titel: »NOVVELLES INVENTIONS POVR BIEN BASTIR et à petit fraiz, trouvées n'aguères par Philibert de l'Orme, Lyonnois. Paris MDLXI«.

Wichtiger als Zeugniſs ſeiner geſammten künſtleriſchen Anſchauung iſt jedoch das zweite, gröſsere Werk, auf welches er in dem Text des erſteren bereits hindeutet. Es ſollte in zwei Foliobänden eine vollſtändige Lehre der Architektur enthalten, nach dem Vorgang Vitruv's und L. B. Alberti's. Der erſte Band, zu deſſen Ausarbeitung de l'Orme die unfreiwillige Muſse, während er bei Hof in Ungnade gefallen war, benutzte, erſchien 1567 in Paris unter dem Titel: »LE PREMIER TOME DE L'ARCHITECTVRE DE PHILIBERT DE L'ORME conſeiller et avmoſnier ordinaire du Roy«. Es beginnt mit einer Widmung an die Königin Mutter und einer Epiſtel an die Leſer, in welcher er darüber klagt, daſs es ſo wenig tüchtige Architekten gebe, weil die meiſten nur eine einſeitig theoretiſche oder ausſchlieſslich praktiſche Bildung beſäſsen. Indem er die Würde und Herrlichkeit der Architektur begeiſtert rühmt, leitet er die richtigen Maaſse und Verhältniſſe derſelben direkt von Gott, dem erhabenen Weltenbaumeiſter, ab, und bekennt beſcheiden, daſs die Werke, die er ſelbſt geſchaffen und mit denen er allgemeine Anerkennung gefunden habe, ihm ſo wenig genügten, daſs er ſie von Neuem beſſer und ſchöner aufzuführen wünſche.

Digitized by Google

Intereſſant iſt, was er dann in der Vorrede zum erſten Buche von den architektoniſchen Zuſtänden ſeiner Zeit berichtet, wie Mauer- oder Zimmermeiſter, oder gar »irgend ein Maler oder Notar« ſich als Architekten aufwerfen[1]) und durch Geſchwätz und Schmeicheleien die Bauherren zu bethören wiſſen. Wie ſehr ihm beſonders die Anmaſsung der Maler, der zahlreichen »donneurs de portraicts et faiſeurs de deſſings, dont la pluspart n'en ſçauroit bien traſſer ou descrir aucun« zuwider iſt, zeigt er nochmals im zehnten Kapitel des erſten Buches, und man wird ihm dieſe ſcharfen Worte gegen den Dilettantismus um ſo weniger verargen, wenn man bedenkt, daſs jahrelang der intriguante Primaticcio ihn zu verdrängen wuſste. Die anmaſsende Oberflächlichkeit architektoniſcher Pfuſcher muſste einem Manne doppelt zuwider ſein, der in gerechtem Selbſtgefühl von ſich ſagt, daſs er fünfunddreiſsig Jahre und darüber ſich mit dem Studium der Architektur beſchäftigt habe, und deſſen Werk auf jeder Seite den Beweis ſeiner gründlichen wiſſenſchaftlichen Bildung, ſeiner umfaſſenden künſtleriſchen Studien und ſeiner groſsen praktiſchen Erfahrung liefert. Er dringt deshalb überall auf Verbindung der Theorie mit der Praxis, will von denen, die durch ſchön ausgeführte Zeichnungen den Bauherrn beſtechen, nichts wiſſen und empfiehlt nachdrücklich, bei wichtigen Bauten nicht bloſs ein, ſondern mehrere Modelle zu machen, um ſich über die Wirkung klar zu werden.[2]) Daſs er ſelbſt ein trefflicher Zeichner iſt, geht aus den in ganz groſsem Maaſsſtab ausgeführten Holzſchnitten ſeines Buches hervor, die er nach ſeiner Angabe[3]) eigenhändig gezeichnet hat. Nach den ſchönſten antiken Ueberreſten in Rom ſelbſt entworfen und genau vermeſſen, geben ſie einen neuen Beleg für die gründlichen und mühevollen Studien, welche die groſsen Meiſter der Renaiſſance ohne Ausnahme gemacht haben, und wodurch ſie die Bequemlichkeit der heutigen Architektengeneration beſchämen. De l'Orme's Darſtellungen der antiken Säulenordnungen gehören zum Vorzüglichſten, was wir aus jener Zeit an ſolchen Arbeiten beſitzen. Mit welcher Aufmerkſamkeit er die Monumente erforſcht hat, beweiſt unter anderm die von ihm gemachte Entdeckung eines nur angefangenen antik-ioniſchen Säulenkapitäls der Kirche Sta. Maria in Traſtevere, wo er den Punkt zum Einſetzen des Zirkels und zur Beſchreibung der Volutenkreiſe angegeben fand.[4])

Sein Werk zerfällt in neun Bücher. In dem erſten ſpricht er von den Materialien, der Prüfung und Wahl des Bauplatzes und Orientirung der Gebäude. Das zweite handelt von der Fundamentirung und den Werkzeugen, deren der Architekt ſich bedient; das dritte und vierte beſchäftigt

[1]) Livre d'architecture, fol. 6. — [2]) Ebenda fol. 21. — [3]) Ebenda fol. 5. — [4]) Ebenda fol. 162.

Digitized by Google

ſich in gründlicher Weiſe mit dem Steinſchnitt; die drei folgenden behandeln die vier Säulenordnungen, denen er aus eigener Erfindung noch eine fünfte hinzufügt; das achte giebt Anweiſung über die Verhältniſſe und Formen von Triumphbögen und Portalen, ſowie der Fenſter; das neunte endlich über Anlage und Ausſchmückung der Kamine in den Zimmern und Sälen, ſowie der Schornſteine auf den Dächern. Der wichtigſte Theil beſteht aus den beiden Büchern, welche vom Steinſchnitt handeln. Das Mittelalter hatte in ſeinen Bauhütten dieſe Wiſſenſchaft als eine geheime behandelt, und die neue Baukunſt muſste die Wiſſenſchaft der Stereotomie auf neuer Baſis aufbauen und begründen. Es iſt das groſse Verdienſt de l'Orme's, dieſe Aufgabe für die Architektur ſeines Landes und für ſeine Zeit in ebenſo wiſſenſchaftlicher als klarverſtändlicher Weiſe gelöſt und damit der Baukunſt eine allgemeine feſte Grundlage gegeben zu haben. Die Stellung, welche er in dieſer Arbeit gegenüber der alten nationalen Kunſt einnimmt, verdient bemerkt zu werden. Er ſagt, er wolle jene Gewölbe »a la mode Françaiſe« nicht verachten, da manche gute und ſchwierige Conſtruction in ihr ausgeführt ſei; allein die, welche die wahre Architektur kännten, befolgten nicht mehr dieſe Bauweiſe.[1]) Trotzdem bezeugt er in ſeinem Werke zur Genüge, daſs er die gothiſche Conſtruction gründlich verſteht, denn er giebt vollſtändige geometriſche Schemata für die Ausführung gothiſcher Rippengewölbe complizirteſter Art, wobei er ſelbſt die ſchwebenden Schluſsſteine nicht vergiſst.[2]) Er zieht aber die nach antiker Weiſe im Halbkreis geführten Wölbungen als ſtärker, beſſer und dauerhafter vor, und ſetzt ihre Vortheile auseinander, die er nicht bloſs in ſtatiſch conſtructiver Leichtigkeit, ſondern auch in der reicheren und geſchmackvolleren Dekoration, deren ſie fähig ſeien, findet.[3]) In demſelben Sinne ſpricht er ſich gegen die gedrückten und die korbhenkelförmigen Bögen aus.[4]) Daſs aber noch genug vom Geiſt mittelalterlicher Meiſter in ihm iſt, um Freude an den complizirteſten Conſtructionen zu finden, beweiſt er namentlich durch die Angabe verſchiedenartiger Wendeltreppen und beſonders der ſchwierigen zur Unterſtützung vorſpringender Bautheile der oberen Stockwerke dienenden Muſchel- oder Zwickelgewölbe (Trompen).[5])

Was den künſtleriſchen Charakter de l'Orme's betrifft, ſo läſst derſelbe den Adel und die Feinheit Lescot's vermiſſen. Seine Formenwelt, wie ſie ſowohl in den mitgetheilten Proben von Portalen und Kaminen, als in ſeinen ausgeführten Bauwerken hervortritt, iſt nicht bloſs eine derbere, ſondern auch ſchon mehrfach zu barocken Formen, zu allerlei Verkröpfungen und Auflöſungen der Glieder neigende. Geradezu wunderlich erſcheint eine

---

[1]) Livre d'architecture fol. 107. — [2]) Ebend. fol. 111. — [3]) Ebend. a. a. O. — [4]) Ebend. fol. 112. — [5]) Ebend. fol. 88.

Digitized by Google

Säule in Form eines rohen Baumſtammes mit krauſem Laubkapitäl, die er für gewiſſe Fälle, wo es ſich um hölzerne Stützen handelt, empfehlen zu dürfen meint. Empfehlenswerther dagegen iſt eine andere Säulenart, die er zuerſt für die Kapelle von Villers Coterets erfunden und ſpäter bei den Tuilerien und anderwärts angewendet hat, und welche von manchen franzöſiſchen Architekten nachgeahmt worden iſt. (Fig. 89.) Wenn den Griechen und Römern geſtattet war, Säulenordnungen zu erfinden, ſo argumentirt er, warum ſollte dann uns nicht erlaubt ſein, ebenfalls neue Säulenformen zu erfinden, und dieſelben »franzöſiſche« zu nennen? Er wenigſtens habe ſich ſolches erlaubt, und da er für die Säulen zu Villers Coterets keine monolithe Schäfte zu erhalten gewuſst, ſo ſei er auf den Einfall gekommen, die Fugen der einzelnen Trommeln durch vortretende Bänder mit Ornamenten zu verdecken, ſo daſs ſie ſehr ſchön und anmuthig anzuſehen ſeien. Gewiſs iſt dieſe in der franzöſiſchen Spätrenaiſſance ſo beliebte Form eine der rationellſten und annehmbarſten Erfindungen des beginnenden Barockſtils, und ſie muſs diejenigen vollſtändig befriedigen, welche überall die Ornamentik nur als Symbol für die Conſtruction gelten laſſen wollen. Aber ebenſo gewiſs iſt, daſs die Griechen, wenn ſie die einzelnen Trommeln ſo eng mit einander verbanden, daſs die Säule als Monolith erſchien und durch die aufſtrahlenden Cannelirungen ſo kräftig wie möglich die Continuität betonte, das höhere und feinere Kunſtgefühl bewieſen haben.

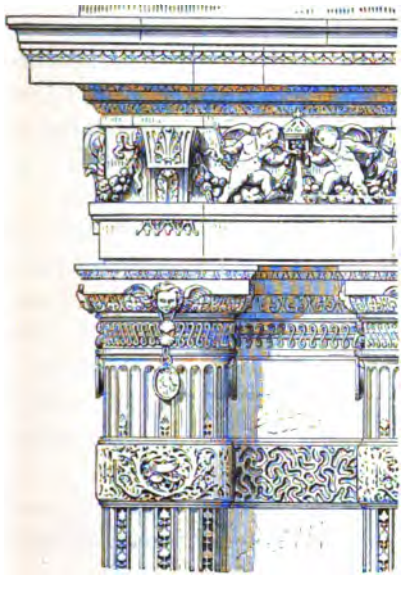


Fig. 89. De l'Orme's »franzöſiſche« Säule. Louvre. (Baldinger nach Photogr.)

Als heiteren Schluſs ſeines Werkes bietet de l'Orme in zwei groſsen Zeichnungen das Bild des wahren und des falſchen Architekten. Den erſteren ſieht man in einer Landſchaft voll prächtiger Gebäude, durch die ein Quell rieſelt, der üppige von Weinſtöcken umrankte Bäume tränkt. In würdiger Ruhe unterweiſt er einen lernbegierigen Jüngling. Um ſeine Geſchicklichkeit anzudeuten, hat der Künſtler ihn mit drei Augen und vier Händen, an den Füſsen auſserdem mit Flügelſchuhen ausgeſtattet. Der falſche Architekt dagegen irrt durch eine unkultivirte Landſchaft, in der man nur miſsgeformte Gebäude ſieht. Er iſt ohne Augen, Ohren und Naſe, aber mit einem groſsen Munde dargeſtellt »pour bien babiller et mesdire«; mit dem langen Talar und der Mütze eines Gelehrten »pour contrefaire un

Digitized by Google

grand docteur et tenir bonne mine à fin que l'on penſe que c'eſt quelque grande choſe de lui«. Auſserdem hat er keine Hände »pour monſtrer que ceux qu'il repréſente ne ſçauroient rien faire«. In ſeinem Wege liegen Stierſchädel »qui ſignifient gros et lourd eſprit«, und Steine, an denen er ſich ſtöſst, während verkrüppeltes Gebüſch ſeinen wehenden Mantel aufhält.

§ 68.

Das Schloss Anet.

Unter den von de l'Orme aufgeführten Gebäuden muſs das Schloſs Anet als ſein Hauptwerk bezeichnet werden. Im Auftrage Heinrichs II ſeit 1552 für Diana von Poitiers erbaut, war es eine Schöpfung aus einem Guſſe, in voller Freiheit, ohne Beſchränkung der Mittel aufgeführt, wie de l'Orme ſelbſt bekennt, und deſshalb der beſte Prüfſtein für den künſtleriſchen Geiſt ſeines Erbauers. In der Revolution theils zerſtört, theils ſeines künſtleriſchen Schmuckes entkleidet, wird es uns in ſeiner urſprünglichen Geſtalt nur aus den Zeichnungen du Cerceau's erkennbar.[1]) Anet liegt in der Nähe von Dreux in einer Ebene, welche von der Eure durchſtrömt wird. Es war im Mittelalter eine königliche Domaine, welche Karl VII an Pierre de Brézé verlieh. Der Enkel desſelben heiratete in zweiter Hochzeit 1514 Diana von Poitiers, die nachmals einen ſo groſsen Einfluſs auf den faſt zwanzig Jahre jüngeren Heinrich II gewann. Der König lieſs das alte Schloſs gröſstentheils abbrechen und durch de l'Orme ein neues, prachtvolles aufführen, wobei indeſs der Architekt, wie aus ſeinen Schriften[2]) hervorgeht, und wie die Pläne erweiſen, gewiſſe Partieen des alten Baues beibehalten muſste.

Daſs er dieſs mit groſsem Geſchick vollführt, ohne der Klarheit und Symmetrie des neuen Baues Abbruch zu thun, beweiſt der Grundriſs. (Fig. 90.) Die ausgedehnte Anlage wird rings von einem Waſſergraben und von Mauern mit vorſpringenden Baſtionen auf den Ecken umſchloſſen. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang, der als beſonderer Thorbau impoſant und faſt feſtungsartig geſtaltet iſt. Mit ausgebogener Mauer vortretend zeigt er zwiſchen vier weit geſtellten doriſchen Säulen zwei kleinere Seitenpforten und ein groſses Mittelportal, letzteres durch eine weite Bogenniſche gekrönt, in welcher Benvenuto Cellini's berühmte Bronzefigur der Nymphe von Fontainebleau angebracht war.[3]) Zu beiden Seiten

[1]) Les plus excellents baſtimens, Vol. II; vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 17—27 und Pfnor, Monogr. du château d'Anet. Endlich die reiche Darſtellung in den Châteaux hiſtoriques de France II, 1 ff. — [2]) Livre d'architecture, fol. 88. — [3]) Sie befand ſich urſprünglich über dem Hauptportal zu Fontainebleau (vgl. S. 115), kam von Anet in den Karyatidenſaal des Louvre und befindet ſich jetzt dort im Muſeum der neueren Bildwerke.

Digitized by Google

dagegen ſind die doriſchen Säulen durch Gebälk und Geſimſe verbunden und von einer geſchloſſenen Bruſtwehr gekrönt.

In der gleichen Höhe ſchlieſsen die anſtoſsenden feſtungsartig behandelten Theile ab, die jedoch mit durchbrochenen Baluſtraden enden. Die Form der letzteren, aus gewundenen Tauen zuſammengeſetzt, iſt bezeichnend für

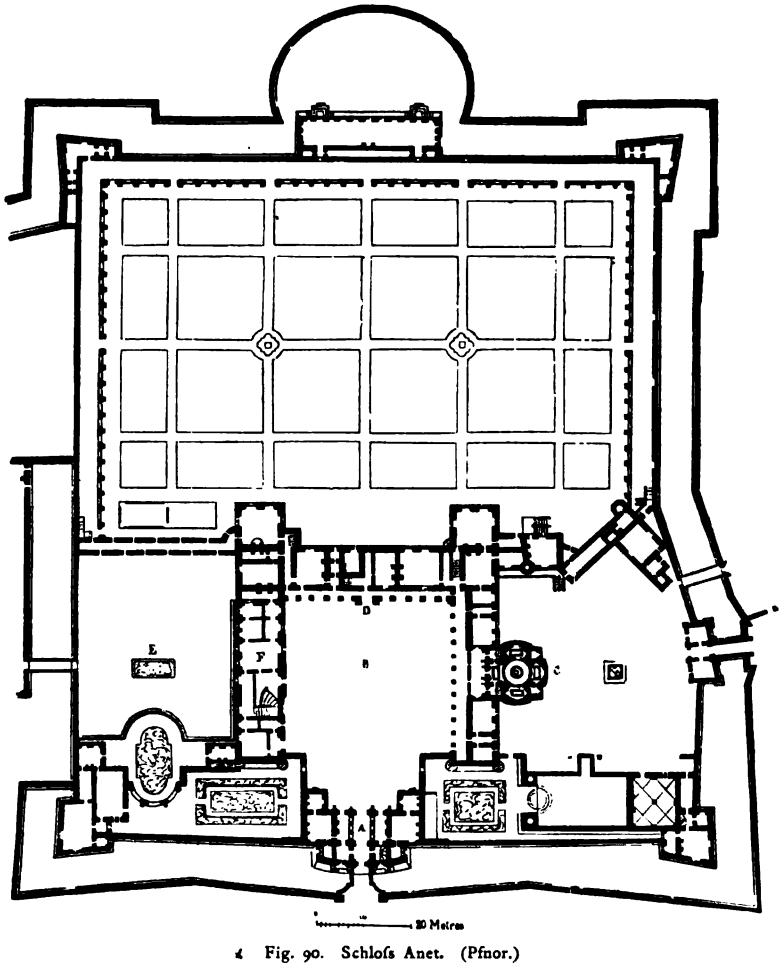


Fig. 90. Schloſs Anet. (Pfnor.)

den Charakter dieſer Epoche: das Motiv erſcheint nüchtern und dabei zugleich willkürlich. Geradezu häſslich ſind die auf den Ecken ſich erhebenden groſsen Schornſteine mit ihren plumpen Krönungen in Form geſchweifter Sarkophage, deren Flächen mit nüchternen Cannelirungen und ſchwerem Blattwerk zwiſchen übermäſsig derben Profilen bedeckt ſind. Auch ihre Krönung durch volutenartig aufgerollte abgeſchnittene Giebel iſt barock

Digitized by Google

genug. Die Sarkophage, die auf allen Schornſteinen des Schloſſes und ſelbſt auf dem prachtvollen Brunnen wiederkehren, ſind wohl ein architektoniſcher Ausdruck der Wittwentrauer, mit welcher dieſe keuſche Diana ihr Leben lang kokettirte.

Im obern Geſchoſs nimmt der Mittelbau die Form einer auf beiden Seiten abgerundeten flachen Terraſſe an, aus welcher ein höheres Mittelſtück attikenartig aufſteigt. Dieſes iſt mit cannelirten langgezogenen Voluten ſtatt der Pilaſter bekleidet, zeigt im Mittelfeld das Zifferblatt einer Uhr, in den Seitenfeldern Niſchen und trägt auf ſeinen Volutenkrönungen die Figuren zweier Jagdhunde, die zu einem in der Mitte ſtehenden Hirſch hinaufblicken. Die Hunde gaben, wie de l'Orme ſelbſt erzählt,[1]) durch Bellen, der Hirſch durch Scharren mit dem Fuſs die Stunden an. So ſchwer und nüchtern, im Einzelnen auch ſelbſt ſchon barock, die Glieder hier durchweg ſind, ſo muſs doch zugeſtanden werden, daſs der Architekt in origineller und wirkſamer Compoſition den Ausdruck des kaſtellartig Abgeſchloſſenen, wie er einem ſolchen Aufsenthor zuſteht, glücklich getroffen hat. Aufserdem verleiht er, während er ſich für dieſe Aufsenfaçade den feineren plaſtiſchen Schmuck verſagt, den Flächen durch paſſend angebrachte Platten von Porphyr, Serpentin und Marmor, ſowie von Bronze über den Portalen, an den Frieſen, Attiken und Sockeln des Oberbaues ſeinem Werke doch den Charakter gediegener Pracht in Anwendung einer wirkſamen Polychromie.[2])

Das Innere des Thorbaues gliedert ſich als ſtattliche dreiſchiffige Eingangshalle, mit hohem in Bogen geöffnetem Mittelgang und niedrigen Seitenſchiffen, die durch Arkaden auf Pfeilern vom mittleren Gange getrennt werden. In den Nebenräumen war einerſeits die Wohnung des Pförtners, andererſeits ein Dienſtlokal. Die Anordnung und Eintheilung, ſowie der innere Bau dieſer Propyläen verräth die ſichere Hand eines Meiſters.

In der Hauptaxe weiterſchreitend, gelangt man nun in den groſsen, ungefähr quadratiſchen Herrſchaftshof, der auf drei Seiten von den Wohngebäuden umſchloſſen wurde. Rechts und in der Tiefe der dem Eingang gegenüber liegenden Seite zog ſich im Erdgeſchoſs ein Arkadengang hin, auf paarweiſe verbundenen Pfeilern mit geradem Gebälk ruhend. Die Haupttreppe lag rechts in der Ecke der beiden zuſammenſtoſsenden Flügel; eine andere Treppe ſtand mit dem in der Mitte liegenden Eingang in Verbindung. Die Architektur dieſer Theile war einfach und von guter Wirkung. Das obere Stockwerk erhielt ſein Licht abwechſelnd durch breitere und ſchmalere Fenſter, ſämmtlich durch zwei Querſtäbe getheilt, erſtere aufserdem mit einem aufſteigenden Mittelpfoſten und antikem Giebel verſehen.

---

[1]) Livre d'architecture, I. VIII, ch. 12. — [2]) Ebend. über dieſe Dekoration Genaueres.

Digitized by Google

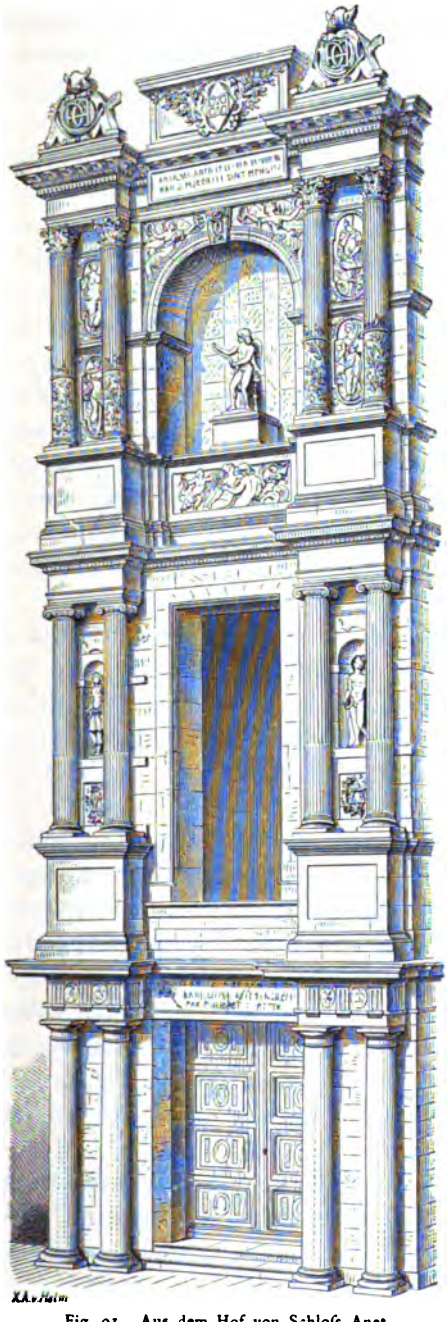


Fig. 91. Aus dem Hof von Schloſs Anet. (Baldinger nach Phot.)

Die ſpärlich angebrachten Dachfenſter ſind mit Bogengiebeln bekrönt, die in barocker Weiſe auf verkröpften Gebälken ruhen.

Mit ächt künſtleriſchem Sinn hat der Architekt verſtanden, ſeinem Bau einen Alles beherrſchenden Mittelpunkt zu geben. Dem Haupteingang gegenüber in der Axe des Gebäudes hat er ein triumphbogenartiges Portal aufgeführt, welches mit ſeinen beiden unteren Geſchoſſen den beiden Etagen des Hofes entſpricht, dann aber mit einem dritten Stockwerk hoch über das Dach hinaufreicht. Es iſt das jetzt zu Paris in der Ecole des beaux arts aufgeſtellte Bruchſtück. (Fig. 91.) Unten mit doriſchen, dann mit ioniſchen, darüber mit korinthiſchen gekuppelten Säulen bekleidet, die ein entſprechendes verkröpftes Gebälk tragen, erhält es durch Niſchen mit Statuen und durch Reliefs reichen Schmuck. Die groſse Hauptniſche des oberſten Stockwerks umſchloſs ſtatt des in unſerer Abbildung dargeſtellten bogenſpannenden Amors eine Statue von Dianens verſtorbenem Gemahl Louis de Brézé, mit der für dieſe treue Wittwe bezeichnenden Inſchrift:

»Braeſe haec ſtatuit pergrata Diana marito,
Ut diuturno ſui ſint monumenta viri.«

Auf der mittleren Attika, die das Ganze bekrönt, ſah man ein groſses Wappen, von ſchreitenden Löwen gehalten. Die feine Ausbildung der architektoniſchen Formen, die eleganten Kapitäle, die edlen Gliederungen der Geſimſe, die zarten Lorbeerzweige, welche den unteren Theil der korinthiſchen Säulenſchäfte umziehen, geben

Digitized by Google

den Beweis, daſs de l'Orme an geeignetem Ort auch eine feinere claſſiſche Architektur zu entfalten wuſste. Wir dürfen nicht vergeſſen, daſs damals bei den tonangebenden Meiſtern der Renaiſſance eine gewiſſe trockene Derbheit der Formen, beſonders die Ruſtika und der nüchterne römiſch-doriſche Stil als bezeichnender Ausdruck des Ländlichen galten, wie denn Giulio Romano den Palazzo del Te in dieſem Sinne am Aeuſsern ſo trübſelig charakteriſirt hat. Ob wir übrigens de l'Orme als Erfinder dieſes prächtig wirkenden Triumphbogens gelten laſſen können, muſs dahin geſtellt bleiben. Wir werden ſehen, daſs Jean Bullant dieſe Compoſition vielleicht ſchon einige Jahre vorher am Schloſs Ecouen zur Anwendung gebracht hatte.

Zwei noch ausgedehntere Nebenhöfe erſtreckten ſich links und rechts vom herrſchaftlichen Hauptbau: der zur Linken als regelmäſsiges Rechteck angelegt mit einer prachtvoll barocken Fontaine in der Mitte, auf welcher Jean Goujon's Bronzegruppe der Diana mit einem Hirſch und zwei Jagdhunden ſich erhob;[1]) der zur Rechten mit einem kleineren Brunnen, unregelmäſsig und von den Ueberreſten des ältern Baues begränzt. In den letzteren führte von der Seite ein ſelbſtändiger, ebenfalls ſtattlich, aber noch mehr kaſtellartig behandelter Portalbau, aus deſſen Schieſsſcharten du Cerceau Kanonen hervorſchauen läſst.

Aus dem angrenzenden Flügel des Herrenhauſes tritt eine Kapelle in Form eines griechiſchen Kreuzes mit abgerundeten Schenkeln vor, der Mittelbau mit einer kreisrunden Kuppel und Laterne bekrönt, die Ecken nach der Innenſeite von zwei Thürmen mit ſchlichtem Pyramidendach ausgefüllt, welche die Treppen zu der Empore enthalten, nach der Hofſeite mit zwei zu Sakriſteien beſtimmten Räumen. Eine hübſche Vorhalle auf gekuppelten Säulen legt ſich in ganzer Breite vor den Bau. Das Innere zeigt eine edle und reiche Gliederung in claſſiſch durchgebildeten Formen, korinthiſche Pilaſter mit originellen Schilfblatt-Kapitälen, dazwiſchen Wandniſchen, die Bögen und Tonnengewölbe elegant ſtucchirt mit Ornamentbändern, welche Bildfelder einſchlieſsen, in den Zwickeln ſchwebende Engel, den antiken Victorien nachgebildet, die Kuppel mit rautenförmiger Caſſettirung. Die Sculpturen, von der Hand Jean Goujon's, gehören wie die Kapelle ſelbſt zu den wenigen noch ziemlich gut erhaltenen Theilen des Baues. Auſserdem iſt nur noch das Hauptportal und der links ſich anſchlieſsende Flügel vorhanden.

An die Rückſeite der Schloſsanlage ſchlieſst ſich ihrer ganzen Breite nach ein enormes Gartenparterre, 400 Fuſs breit bei etwa 250 Fuſs Tiefe, auf drei Seiten von Arkaden in derber Ruſtika umgeben, »qui donne, ſagt

[1]) Dieſs treffliche Werk iſt jetzt im Muſeum des Louvre, Abtheilung der neueren Bildwerke, Nr. 100, aufgeſtellt. Vgl. H. Barbet de Jouy, deſcript. des ſculpt. modernes.

Digitized by Google

du Cerceau, au jardin un merveilleux esclat à la veuë«. Die Verbindung mit dem Herrenhauſe wurde durch eine breite Terraſſe zwiſchen vorſpringenden Pavillons bewirkt, von welcher man den Garten und die beiden groſsen Parks mit ihren Alleen und Raſenflächen überſchaute. Zwei Springbrunnen waren, in der Axe der beiden Pavillons, mitten im Garten angebracht. In den Gartenarkaden und den Terraſſen waren die Fuſsböden mit reich gemuſterten emaillirten Platten bedeckt. Ein Bruchſtück derſelben wurde in den vierziger Jahren ans Licht gezogen.[1]) Man ſieht, daſs die ganze Anlage von fürſtlicher Opulenz zeugte und völlig im Sinne der modernen Zeit geſtaltet war. Als Nachklänge feudaler Schloſsbauten ſind nur die Waſſergräben und feſtungartigen Mauern, ſowie die kleinen erkerartig ausgekragten Thürmchen am vorderen Ende der beiden Schloſsflügel zu bezeichnen. Auch ein runder Erker auf muſchelartigem Gewölbe ausgekragt, zum Cabinet des Königs gehörend, deſſen Conſtruction de l'Orme im vierten Buch ſeiner Architektur mit beſonderer Vorliebe behandelt, gehört hierher.

Zu den intereſſanteren Theilen des Schloſſes rechnen wir endlich die Grabkapelle, welche Diana ſich links vom Schloſſe hatte erbauen laſſen, und deren Zeichnung du Cerceau mittheilt. Es war ein kleiner Bau, aus einem länglichen Rechteck mit vorgelegter halbkreisförmiger Apſis beſtehend, einſchiffig, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, von ſtrengen ſchlichten Formen. Eine Bruſtwehr trennte das Vorderſchiff vom Presbyterium, welches auf jeder Seite zwei Reihen von Chorſtühlen zeigte. Neben dem Chor traten, den Bau nach auſsen kreuzförmig geſtaltend, zwei Querarme, die im oberen Geſchoſs eine Empore enthielten, mit ihren Treppenhäuſern vor. Dieſe kleinen Seitenräume ſind im Innern rund, mit vier Niſchen erweitert und mit kleinen Kuppeln geſchloſſen. Die Façade der Kapelle zeigt ſtreng klaſſiſche Formen, korinthiſche Pilaſter, dazwiſchen Niſchen mit Statuen, in der Mitte das Portal mit einer Attika und einem Rundfenſter darüber. Dann über dem Gebälk mit ausgebauchtem Fries und Conſolengeſims eine hohe Attika mit doriſchen Pilaſtern, der Mittelbau bekrönt von einem Aufſatz mit einem Sarkophag, vor welchem Engel mit Palmen Wache halten, und über dem ſich eine Figur mit dem unvermeidlichen Wappen erhebt.

Ehe wir von dem Meiſterwerk de l'Orme's ſcheiden, haben wir noch der prachtvollen Ausſtattung des Schloſſes zu gedenken. Dieſelbe erſtreckte ſich, von demſelben künſtleriſchen Geiſt entworfen und geleitet, über alle Theile des Baues, und gab dieſem den Charakter unvergleichlicher Harmonie, den wir aus den begeiſterten Schilderungen der Zeitgenoſſen er-

[1]) Abgeb. bei Rouyer et Darcel, l'art architectural, T. I, pl. 17.

Digitized by Google

kennen.[1]) Von den prachtvollen Decken, den holzgeſchnitzten und gemalten Wandbekleidungen ſind nur dürftige Spuren erhalten.[2]) Ebenſowenig iſt von den emaillirten Fußböden übrig geblieben, zu welchen man die ausgezeichnetſten Künſtler heranzog.[3]) Von den Bildwerken Jean Goujons zeugt wenigſtens noch die Kapelle, ſowie die Brunnengruppe im Muſeum des Louvre. Zu den zahlreichen Thüren, ſowie zu den Vertäfelungen der Wände hatte man die koſtbarſten und ſeltenſten Holzſorten verwendet. Was davon übrig iſt,[4]) trägt theils den Charakter einer kräftigen plaſtiſchen Behandlung in den derberen Gliederungen und reichen emblematiſchen Füllungen, welche dieſe Epoche liebte, theils zeigt ſie mäſsiges Relief und mehr maleriſche Behandlung durch Intarſia mit Anwendung verſchiedenfarbiger Holzſorten. Die künſtleriſche Vollendung des Ganzen erſtreckt ſich mit ſtets gleich bleibender Sorgfalt bis in die kleinſten Einzelheiten.

Uns, die wir an der feinen Anmuth griechiſcher Formen unſre Schönheitsbegriffe gebildet haben, wird es nicht leicht, den Schöpfungen jener Zeit gerecht zu werden. Schnell ſtößt uns die ſchwere und zum Theil ſchon barocke Ausdrucksweiſe zurück und wir ſind geneigt, von dieſen Werken uns verletzt abzuwenden. Aber wir begehen damit ein ſchweres Unrecht gegen den Genius jener groſsen Meiſter, die ſo ernſt und hoch von ihrer Kunſt dachten, ſo Herrliches in ihr geſchaffen haben. De l'Orme ſpricht ſich an zahlreichen Stellen ſeines Buches deutlich genug über das Weſentliche in der Architektur aus. An einer Hauptſtelle[5]) ſagt er: »J'ay touſiours eſté d'avis qu'il vaudroit mieux à l'architecte, ne ſçavoir faire ornements ne enrichiſſements de murailles ou autres, et entendre bien ce qu'il fault pour la ſanté et conſervation des perſonnes et de leur biens. Ce qu'auiourd'huy eſt pratiqué tout au contraire . . . . . Je ne dy pas qu'il ne ſoit convenable et fort bon de faire tresbeaux ornements et faſſades enrichies pour les Roys, Princes, et Seigneurs, quand ils le veulent ainſi. Car cela donne un grand contentement et plaiſir à la veuë: principalement quand telles faſſades ſont faictes par ſymmetrie et vraye proportion, et les ornements appliquez en un chacun lieu, ainſi qu'il eſt neceſſaire et raiſon-

[1]) Brantôme, Capit. Franç., art. Henry. II (éd. Leyde 1699), T. II, p. 10): »Encore de ces deniers cette Dame n'en abuſa point, car elle fit baſtir et conſtruire cette belle maiſon d'Anet, qui ſervira pour jamais d'une belle decoration à la France, qu'on ne peut dire une pareille, j'entens ſi par aucunes mains violentes elle n'eſt ruinée, ainſi qu'elle en fut à la veille dernièrement, lorsque le procez de Monſieur d'Aumale fut fait, à qui elle appartient par ſucceſſion de ſa mère, que tout ainſi que luy fut condamné à mourir, fut elle ainſi condamnée à eſtre razée et demoliée de fond en comble, dont c'euſt été un grand dommage, et qu'en pouvoient mais les marbres et les pierres qui n'ont aucun ſentiment?» — [2]) Einige Beiſpiele in Pfnor's Monographie. — [3]) Eine ſchöne Probe giebt Pfnor. — [4]) Vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 27 und mehrere Tafeln bei Pfnor. — [5]) Le premier tome de l'architecture, liv. I, chap. VIII, im Anfang.

Digitized by Google

nable . . . . . Pour-ce ie conſeille à l'Architecte, et à tous qui font profeſſion de baſtir, qu'ils s'eſtudient pluſtoſt à cognoiſtre la nature des lieux, que à faire de tant beaux ornements, qui le plus ſouvent ne ſervent que de filets à prendre les hommes, ou ce qui eſt dans leurs bourſes . . . . Auſſi ie ne voudrois point que les dicts ornements des faces empeſchaſſent, qu'on ne peuſt donner les vrayes meſures qu'il fault à une ſalle ou chambre, et auſſi qu'on ne peuſt mettre les portes, feneſtres et cheminées aux lieux plus commodes et neceſſaires, ſans y rien faire par contrainte, ains pluſtoſt par les moiens de l'art et de nature«.

Dieſe Grundſätze hat der Meiſter an ſeinen Bauten entſchieden zur Geltung gebracht, und wer zweckmäſsige Anlage und Eintheilung, wohlabgewogenen Gegenſatz der Maſſen, wirkungsvolle Bewegung des Geſammtumriſſes, edle Verhältniſſe und rhythmiſche Gliederung zu würdigen weiſs, wird überall den groſsen Architekten erkennen. Wem aber ein unhelleniſch profilirter »Eierſtab« alle dieſe Vorzüge verdecken kann, dem iſt überhaupt nicht zu helfen.

§ 69.

Die Tuilerien.

Die groſsartigſte Aufgabe ſeines Lebens wurde de l'Orme zu Theil, als Katharina von Medici ihn mit dem Bau eines neuen Schloſſes bei Paris betraute. Bei dieſer Aufgabe hatte der Meiſter ſichtlich ſein ganzes Können und Wiſſen zur Geltung zu bringen geſucht, aber ſein gewaltiger Plan, den du Cerceau[1]) mittheilt, und der etwa das höchſte Ideal des damaligen Palaſtbaues verwirklicht haben würde, blieb nicht bloſs unausgeführt, ſondern ſelbſt das, was ihm zu verwirklichen geſtattet war, wurde ſpäter faſt bis zur Unkenntlichkeit entſtellt. Wir ſind auf die leider ungenügenden Zeichnungen du Cerceau's angewieſen, wenn wir uns ein Bild von den Abſichten des Künſtlers machen wollen.

Um 1564 beſchloſs die Königin, in der Nähe des Louvre, weſtlich vor den Thoren und Wällen der Stadt, ſich einen neuen Palaſt erbauen zu laſſen, der von den Ziegeleien, welche damals dort lagen, den Namen der Tuilerien erhielt. Die Ausführung des Baues übertrug ſie Philibert de l'Orme, der bis zu ſeinem Tode das Werk fortführte und dann ſeit 1570 durch Jean Bullant erſetzt wurde. Aber ſchon 1572 gab die Königin den Plan auf, weil ihr Aſtrolog ihr verkündet hatte, ſie müſſe ſich vor St. Germain hüten, wenn ſie nicht von einem Gebäude erſchlagen werden wollte. Da nun die Tuilerien zur Pfarre St. Germain l'Auxerrois gehörten, ſo gab die abergläubiſche Katharina das Unternehmen auf. Was von de l'Orme

[1]) Les plus excellents baſtimens, Vol. II. Vgl. damit Blondel, arch. Franç., Vol. IV.

Digitized by Google

ausgeführt worden iſt, wird auf unſerem kleinen Plan (S. 229) mit (8) bezeichnet. Es iſt der jetzige Mittelpavillon mit den anſtoſsenden Flügeln. Die Eckpavillons dagegen (9) darf man wohl Jean Bullant zuſchreiben.[1])

Vergleichen wir nun mit dieſen ärmlichen, dazu noch ſchlimm verballhornten Bruchſtücken den impoſanten Plan, welchen de l'Orme ſeinem Bau zu Grunde legte (Fig. 92). Der Palaſt ſollte danach ein Rechteck von 816 zu 504 Fuſs umfaſſen. Der Haupteingang lag an der Stadtſeite bei D, ungefähr wo heute der Triumphbogen ſteht. Aus dem groſsen dreiſchiffigen äuſsern Veſtibül gelangte man durch ein kleineres inneres in den Haupthof A, der auf beiden Seiten mit Arkaden eingeſchloſſen war. Vier kleinere Höfe, dazwiſchen zwei Amphitheater, wohl für Spiele und Feſtlichkeiten beſtimmt, trennten die beiden mittleren Querflügel von den beiden äuſseren Galerien, unter denen C gegen die heutige Rue de Rivoli, B gegen den Fluſs liegt. Von der Gartenſeite führte der Eingang E in die jetzt vermauerten Arkaden H und dann in die ebenfalls nicht mehr vorhandene prachtvolle Haupttreppe, die in doppeltem Lauf kreisförmig emporſtieg. Die Wohngemächer vertheilten ſich auf die beiden langen Hauptflügel der weſtlichen Gartenſeite und der öſtlichen Stadtſeite, zwiſchen denen die vier Querflügel als Galerien und Arkaden die Verbindung herſtellten. Gewaltige Pavillons auf den Ecken, zu denen auf den Langſeiten in wohl gemeſſenem Abſtand drei andere, auf den Schmalſeiten je einer kam, ſollten dem Bau nicht bloſs eine wirkſame Abwechſelung der Maſſen, ſondern im Innern die wünſchenswerthe Vermehrung der Räume geben.

Wenn Viollet-le-Duc[2]) den Plan als unpraktiſch verwirft, weil die innere Eintheilung ſich von der bis dahin in Frankreich gültigen entfernt, ſo ſcheint er uns im Unrecht. Man darf nicht vergeſſen, daſs es ſich hier zum erſten Mal um einen Palaſt handelt, in welchem das Königthum ſelbſt, offiziell gleichſam, mit ſeinem ganzen Hofſtaat reſidiren und repräſentiren will, während alle Schlöſſer Franz' I einen privaten Charakter tragen und mehr auf die perſönlichen Neigungen und intimeren Umgebungen des Fürſten berechnet ſind. Der Plan der Tuilerien bietet in zwei Gruppen eine für einen groſsen und glänzenden Hofhalt reichlich genügende Anzahl gröſserer und kleinerer Gemächer, zu denen noch der ſchön disponirte Feſtſaal F kommt. Die Räume ſind auſserdem durch genügende Degagements und Nebentreppen verbunden, und bei dem ungemein rationellen Geiſt de l'Orme's und dem eingehenden Intereſſe, welches die Königin an künſtleriſchen Unternehmungen hatte, läſst ſich vorausſetzen, daſs das Programm wohl durchdacht war. Ausdrücklich wird uns dieſs ſogar von de l'Orme ſelbſt

[1]) Bekanntlich ſind die Tuilerien durch die Communards 1871 eingeäſchert und ſeitdem nicht wieder aufgebaut worden. — [2]) Entretiens, V. I, p. 361.

Digitized by Google

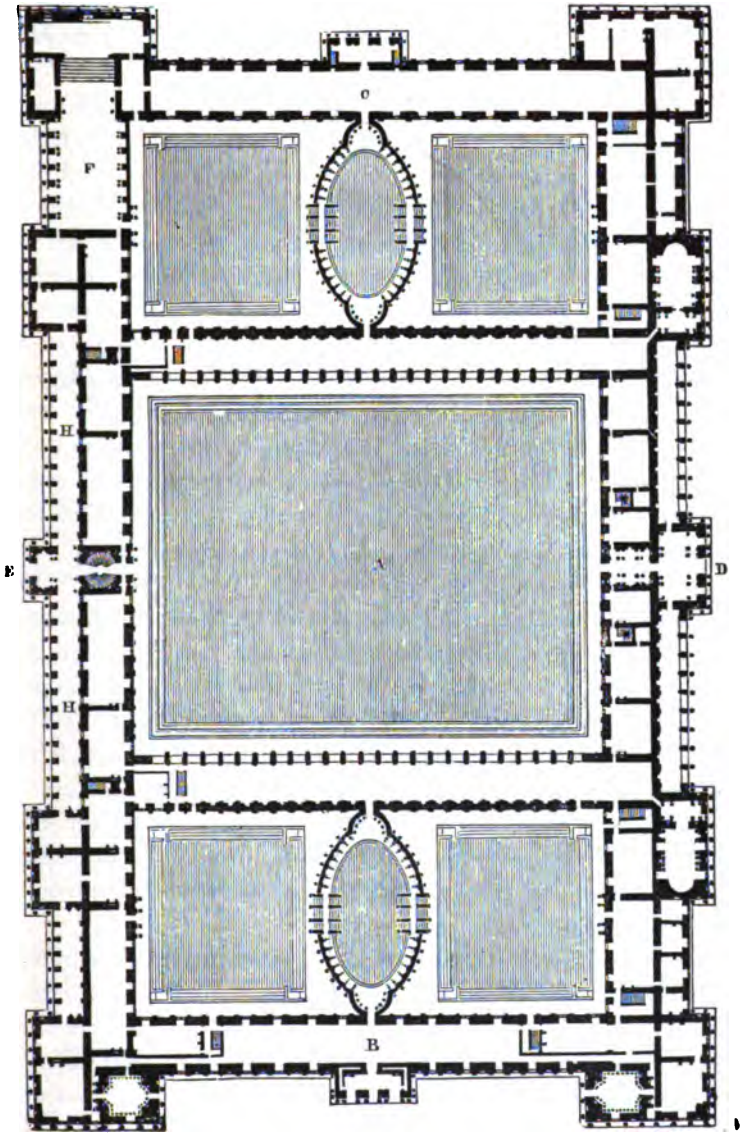


Fig. 92. De l'Ormes Plan der Tuilerien. (Du Cerceau.)

bezeugt:[1]) »Ainſi qu'on voit auiourd'hui eſtre faict au palais de la maieſté de la Royne mère, à Paris, laquelle . . . . . a voulu prendre la peine, avec un ſingulier plaiſir, d'ordonner le departiment de ſondit palais, pour les logis et lieux des ſalles, antichambres, chambres, cabinets et galleries,

[1]) Architecture, liv. I, chap. VIII, f. 20.

Digitized by Google

et me donner les meſures des longueurs et largeurs«. Wenn wir alſo ſeinen Plan nicht vollſtändig mehr erklären können, ſo liegt die Schuld davon nur an den ungenügenden Ueberlieferungen.

Dieſelbe Stelle ſeines Buches giebt Rechenſchaft über die architektoniſchen Formen des Baues. Offenbar verlangte die Königin[1]) möglichſte Pracht der Ausführung, und der Architekt bewies, daſs er dieſer Forderung zu genügen vermöge (Fig. 93). Er begann mit der Gartenfaçade. Der mittlere Pavillon, für den Eingang beſtimmt, wurde mit den beiden doppelt ſo breiten Seitenpavillons im Erdgeſchoſs durch offene Arkaden verbunden, dreizehn an jeder Seite. Sie beſtehen auf dem von du Cerceau mitgetheilten Grundriſs aus Bogenhallen auf Pfeilern mit vortretenden Säulen. Der Aufriſs der Façade, den du Cerceau giebt, zeigt aber eine Abweichung, die einer lebendigeren, rhythmiſcheren Gliederung förderlich war. Es wechſeln nämlich ſtets ein paar Säulen mit einem Pilaſterpaar, und da über den Säulen auch die Gebälke mit dem Geſimſe vorſpringen, ſo ergab ſich ſchon daraus eine fein abgewogene Wechſelwirkung. Die Arkaden ſchloſſen im oberen Geſchoſs mit einer flachen Terraſſe, die durch ein kräftiges durchbrochenes Geländer eingefaſst wurde. Das obere Stockwerk iſt, vielleicht im Hinblick auf die ländliche Lage und Umgebung, als Dachgeſchoſs in Form einer hohen Attika behandelt. Hier hat der Architekt dasſelbe Geſetz rhythmiſchen Wechſels zur Geltung gebracht, wie am Erdgeſchoſs. Ueber den Arkadenſtellungen des letztern iſt jedesmal ein Fenſter mit bogenförmiger Giebelkrönung angebracht, daneben folgt ein geſchloſſenes niedrigeres Wandfeld mit geradem Giebel, auf welchem Statuen ruhen und in deſſen Mitte ein Wappen prangt. Die Pavillons erhielten noch ein zweites Stockwerk, im Erdgeſchoſs Säulen, in den oberen Pilaſterſtellungen; doch theilt du Cerceau nur den mittleren Pavillon, und auch von dieſem nur das Erdgeſchoſs mit.

Zu den edlen und groſsartigen Verhältniſſen, der trefflich durchdachten rhythmiſchen Bewegung der Maſſen, der lebendig betonten Gliederung fügt de l'Orme im Einzelnen eine Feinheit der Durchbildung, mit der er ſich auch als Meiſter eleganter Dekoration bewährt. Bei der Pilaſter- und Säulenſtellung des Erdgeſchoſſes wendet er den ioniſchen Stil, aber in jener Umwandlung an, die er als »franzöſiſche Ordnung« erfunden und zuerſt bei der Kapelle von Villers Cotterets angewendet hatte. Er ſetzt ſeine Säulenſchäfte aus einzelnen Stücken zuſammen, und die cannelirten Trommeln verbindet er durch breite Marmorbänder. Auf letzteren bringt er ſymbo-

[1]) De l'Orme, ibid.: »d'abundant elle a voulu auſſi me commander faire pluſieurs incruſtations de diverſes ſortes de marbre, de bronze doré, et pierres minerales, comme marchaſites incruſtées ſus les pierres de ce pais, tant au faces du palais et par le dedans que par le dehors.«

Digitized by Google

liſche Ornamente an, Lorbeerblätter und Keulen als Embleme der Stärke von verknoteten Schnüren, Zeichen des Wittwenſtandes, umſchlungen. Dieſe Ornamente, geſchmackvoll entworfen und aus dem feinen Material in zartem Relief gearbeitet, bilden einen wohl überlegten Gegenſatz mit den tief ausgearbeiteten Canneluren der Säulentrommeln. Aehnlicher Reichthum

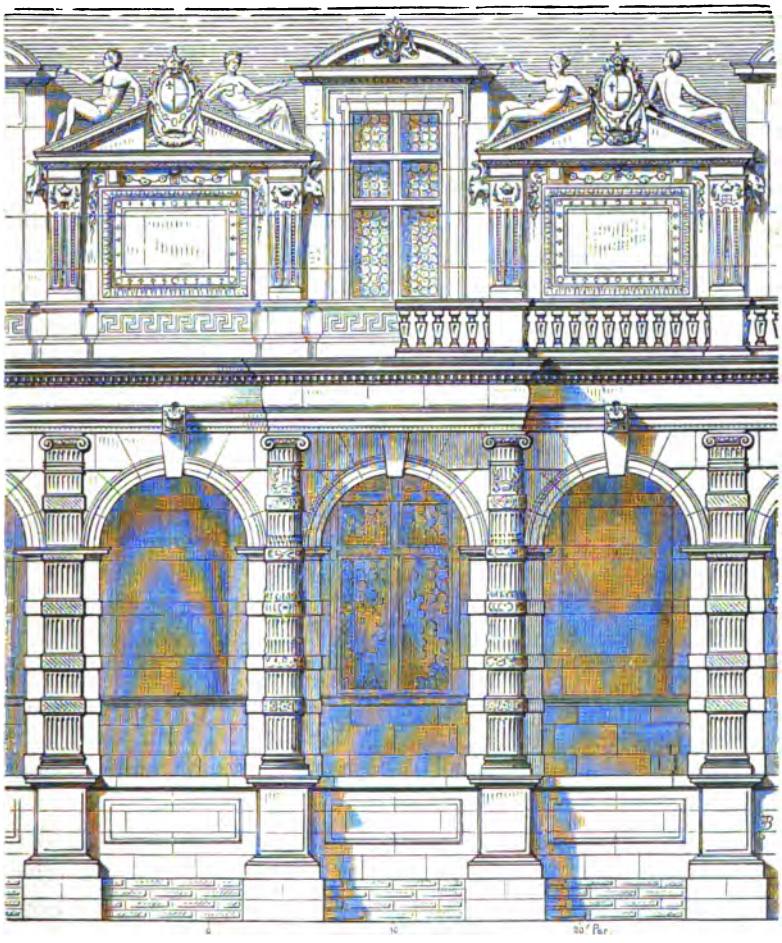


Fig. 93. Tuilerien. Theil von de l'Ormes Gartenfaçade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

der Dekoration, noch geſteigert durch figürliche Bildwerke, herrſcht am oberen Geſchoſs. Unter den Emblemen bemerkt man den häufig wiederkehrenden Namenszug Heinrichs und ſeiner Gemahlin.

Die Hoffaçade, welche du Cerceau ebenfalls giebt, zeigt ähnliche Eintheilung und Behandlung, die nur im Erdgeſchoſs dadurch vereinfacht iſt,

Digitized by Google

daſs die Arkaden fortfallen und ausſchlieſslich Pilaſter angewandt ſind. Eine originelle Anordnung bemerkt man an dem erſten Fenſterpaar zu beiden Seiten des Mittelbaues. Hier ſind im oberen Geſchoſs die ausnahmsweiſe dicht neben einander angebrachten beiden Fenſter durch gemeinſamen Giebel, auf welchem Statuen ruhen, bekrönt: eine Anordnung, die in Verbindung mit dem mittleren Pavillon von trefflicher Wirkung ſein muſste. Die ſpäteren taktloſen Umgeſtaltungen haben von der edlen Architektur de l'Orme's kaum einen Schatten übrig gelaſſen. Wäre der Palaſt nach ſeinen Plänen vollendet worden, ſo dürfte kein anderes Königsſchloſs an Groſsartigkeit und Schönheit mit ihm ſich meſſen.

Die Pavillons, welche Jean Bullant den beiden Flügeln des de l'Orme-ſchen Baues hinzufügte, ſchlieſsen ſich in Anlage, Eintheilung und Behandlung dem Mittelbau an; doch ſind auch ſie von ſpäteren Umgeſtaltungen ſo übel betroffen worden, daſs über den Werth der Arbeiten Bullant's ein Urtheil nicht mehr möglich iſt. Nur ſo viel erkennt man noch, daſs er als verſtändiger Künſtler eine harmoniſche Geſammthaltung erſtrebte und fern von der Rohheit derjenigen war, welche ſpäter durch Aufführung der Koloſſalordnung auf den Ecken und an der Fluſsſeite die urſprüngliche Architektur ſowohl der Tuilerien als der Louvregalerie auf's Empfindlichſte beeinträchtigten.

§ 70.

Das Schloss von St. Maur.

Wenn wir die Reihe der Werke de l'Orme's mit St. Maur abſchlieſsen, ſo müſſen wir daran erinnern, daſs wir es mit einer Schöpfung ſeiner jungen Jahre zu thun haben. Kurz vor dem Tode Franz' I begann er für ſeinen Gönner, den Cardinal du Bellai, den Bau des Schloſſes, welches nachher in die Hände der Katharina von Medici kam und unter ſeiner Leitung bedeutend vergröſsert wurde. Heute iſt nichts mehr von dem Bau vorhanden.

St. Maur[1]) liegt zwei Meilen von Paris bei Vincennes an der Marne. Das Schloſs (Fig. 94) bildete beinahe ein Quadrat, auf den vier Ecken durch gewaltige Pavillons flankirt, die auf drei Seiten durch Bogenhallen auf Pfeilern im Erdgeſchoſs wie in den oberen beiden Stockwerken verbunden wurden. An der Seite des Eingangs fehlte dieſe Verbindung, und ſtatt der Arkaden war ein mittlerer Pavillon angelegt, der die impoſante dreiſchiffige Thorhalle enthielt. Gegen den Hof öffnete ſich dieſelbe auf eine Arkade, welche beiderſeits auf eine Treppenanlage mündete. Niedrige Pfeilerhallen mit geradem Gebälk zogen ſich um die drei anderen Seiten

[1]) Du Cerceau, Vol. II. Vgl. Paluſtre II, 68.

Digitized by Google

des Hofes und trugen im erſten Geſchoſs eine Terraſſe, welche zur Verbindung der Zimmer diente. In der Mitte jedes dieſer drei Flügel war eine Haupttreppe mit gerade anſteigendem Lauf angebracht. Jede der dadurch gebildeten vier Gebäudemaſſen war in wahrhaft vornehmer Weiſe aus groſsen Sälen und mehreren geräumigen Zimmern mit den nöthigen Nebengemächern zuſammengeſetzt. Nach der vorderen Seite lag ein ausgedehnter äuſserer Hof, auf vier Seiten von Dienſtwohnungen umſchloſſen. Links neben dem Hauptbau dehnte ſich, an den Fluſs ſtoſsend, ein Fruchtgarten aus; an die Rückſeite aber ſchloſs ſich ein ungeheures Gartenparterre, aus zweiundvierzig verſchieden verzierten Feldern beſtehend. Wie wir durch du Cerceau erfahren, hatte der Cardinal nur einen Flügel des Gebäudes

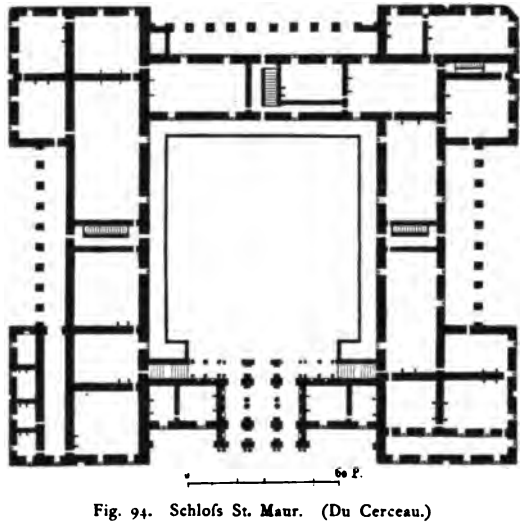


Fig. 94. Schloſs St. Maur. (Du Cerceau.)

ganz vollendet; die Königin aber beſchloſs, den Bau weiter zu führen und zu vergröſsern und de l'Orme hatte ein Modell des Ganzen ausgearbeitet.[1] Die Hoffaçaden zeigten anfangs nur ein Stockwerk, mit doppelten korinthiſchen Pilaſtern, in den Ecken mit Säulen derſelben Ordnung belebt; darüber eine ſchlichte Attika mit dem abſchlieſsenden Geſimſe. Die Königin lieſs ſpäter ein zweites Geſchoſs aufſetzen.

Trägt dieſe Architektur das Gepräge einer ſtreng klaſſiſchen Einfachheit, ſo nimmt das Aeuſsere den Charakter des Derben, ſelbſt Trockenen an. Sämmtliche Ecken und Fenſtereinfaſſungen, ſowie die Arkadenbögen

[1] De l'Orme in ſeinem Livre d'architecture, VIII, ch. 17, fol. 251 ſagt ſelbſt von dieſem Bau: »lequel auiourd'huy ſe continue et acheue par la maieſté de la Royne mère, d'une façon bien autre et beaucoup plus riche et logeable, qu'il n'auoit eſté encommençé et ordonné.«

Digitized by Google

ſind in Ruſtika ausgeführt und ſelbſt die korinthiſchen Säulen, mit denen im unteren Geſchoſs die Ecken etwas ſeltſam umrahmt werden, müſſen ſich dieſer Behandlung fügen. Sogar die Schlote der hohen Schornſteine ſind in Ruſtika durchgeführt. Wir erinnerten ſchon daran, daſs damals die Architekten in dieſer Bauweiſe den ländlichen Charakter ausgeſprochen glaubten. Reichere Formen, aber in barock ſpielender Weiſe, ſind an den Dachfenſtern zur Verwendung gekommen. Das Hauptſtück aber iſt der breite und hohe antike Tempelgiebel mit figürlichem Schmuck, aber zugleich von zwei Bogenfenſtern durchbrochen, der ſich über die ganze Arkadenreihe des Mittelbaues ausſpannt; eine Neuerung, die man der noch friſchen Begeiſterung für die in Italien gewonnenen antiken Anſchauungen zu Gute halten muſs. Du Cerceau ſagt: »ſur lequel eſt aſſis un Frontispice, qui eſt bien un ordre et manière Antique, et esclatant à nous, qui n'en avons point faict en noſtre France de ſi grand«. Wir Heutigen finden es freilich unpaſſend und unſchön, um ſo mehr, da es mit den ſteilen Dächern der Pavillons — de l'Orme hat jede Ecke durch zwei geſonderte Dächer als einen Zwillingspavillon geſtaltet — einen Widerſpruch bildet.

Steht indeſs der Künſtler in dieſem Jugendwerk minder bedeutend da, ſo haben die Schöpfungen ſeiner reiferen Jahre ihn uns in voller Meiſterſchaft gezeigt.

§ 71.

Jean Bullant.

Eine in mancher Hinſicht an de l'Orme erinnernde Erſcheinung iſt Jean Bullant, von deſſen Leben wir freilich nur ſpärliche Kunde haben. Sein Geburtsort ſcheint Ecouen, das er mit dem Hauptwerk ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit zu ſchmücken beſtimmt war. Auch bei ihm dürfen wir annehmen, daſs ſeine Geburt um 1515 fällt. Wie de l'Orme war er in ſeiner Jugend in Italien, um dort die Werke der alten und neuen Meiſter zu ſtudiren. In ſeiner Schrift über die Architektur erzählt er ſelbſt, daſs er in Rom die mitgetheilten Zeichnungen nach der Antike aufgenommen habe.[1]) Es findet ſich darunter eines jener prachtvollen korinthiſchen Kapitäle vom ſogenannten Tempel des Jupiter Stator[2]) (Dioskurentempel im Forum), welches er im groſsen Porticus des Hofes zu Ecouen genau nachgebildet hat. Ein Beweis, daſs die Erbauung des Schloſſes nach ſeiner italieniſchen Reiſe fällt.

Es ſteht zu vermuthen, daſs ſein Gönner, der Connetable von Montmorency, welchem Ecouen gehörte, früh auf ſein Talent aufmerkſam gemacht,

---

[1]) Reigle generalle d'architecture, in der Dedication und der Vorrede; » . . . . . que i'ai meſurées à l'antique dedans Rome«; » . . . . . que moy mesmes les ay meſurez et practiquez. — [2]) Ibid. Fol. E. VIII.

Digitized by Google

ihn nach Italien geſchickt habe. Gewiſs iſt, daſs der Connetable, als er während der Zeit ſeiner Ungnade von 1541 bis 1547 in Ecouen wohnte, den Entſchluſs faſste, das alte Schloſs umzubauen und durch Bullant ein neues aufführen zu laſſen.[1]) Mit dieſer groſsen Unternehmung begründete der Architekt ſeinen Ruf und gewann, als mit dem Regierungsantritt Heinrichs II Montmorency wieder zur Macht gelangte, bald die Gunſt des Königs, der ihn durch einen Erlaſs vom 25. Oktober 1557 zum Generalinſpektor ſämmtlicher Bauten der Krone ernannte.[2]) Sofort nach dem Tode Heinrichs II fiel er gleich de l'Orme in Ungnade und muſste einer Kreatur der Katharina Namens François Gannat weichen.[3]) Von 1559 bis 1570 blieb er, wie es ſcheint, ohne weitere Aufträge, wie er denn ſelbſt ſagt, der Connetable habe ihn immer beim Bau ſeines Schloſſes verwendet, weil er ſonſt meiſtens ohne andere Beſchäftigung geweſen.[4]) Er nahm ſeinen Wohnort in dem ſtillen Ecouen und beſchäftigte ſich, ähnlich wie de l'Orme, mit theoretiſchen Unterſuchungen und literariſchen Arbeiten.

Das erſte Werk, welches man dieſer Muſse verdankt, erſchien unter dem Titel: »RECVEIL D'HORLOGIOGRAPHIE, contenant la description, fabrication et uſage des horloges ſolaires, Paris 1561«. Er nennt ſich darin Architekt des Connetable von Montmorency, dem er dieſes und das folgende Buch gewidmet hat. Im nächſten Jahre 1562 erſchien ſein »PETIT TRAICTE DE GEOMETRIE«, mit welchem das frühere Werk dann zu einem Ganzen verbunden wurde. Mit zahlreichen Holzſchnitten ausgeſtattet, geben dieſe Schriften den Beweis der wiſſenſchaftlichen Studien und der ernſten Neigung zur Theorie, welche ihn ähnlich wie de l'Orme auszeichnete. Seine Hauptarbeit auf dieſem Gebiet iſt aber die 1564 herausgegebene, dem Sohne des Connetable gewidmete, 1568 und ſpäter noch öfter neu aufgelegte: »REIGLE GENERALLE D'ARCHITECTURE des cinq manières de colonnes, a ſçavoir Tuscane, Dorique, Ionique, Corinthe et Compoſite à l'exemple de l'antique ſuiuant les reigles et doctrine de Vitruue«.

Dieſe Arbeiten freilich ſind weder ſo umfaſſend, noch von der ſelbſtſtändigen Bedeutung, wie jene de l'Orme's,[5]) welchem er auch in allgemein wiſſenſchaftlicher Bildung nachſteht. Aber die Beſcheidenheit, mit der

---

[1]) Nach Paluſtre II, 49 freilich hätte der Umbau ſchon 1532 unter einem Meiſter *Charles Baillard* (oder Billard) begonnen und Bullant wäre dieſem erſt 1550 gefolgt. — [2]) De Laborde, la renaiſſ. des arts, V. I, p. 453. — [3]) Ibid. p. 458. — [4]) Reigle generalle, in der Dedication: »d'autant que la pluspart du temps me reſtoit ſans autre occupation«. Dieſe Ausſage ſteht denn auch im Gegenſatz zu all den meiſt kirchlichen Bauten, welche Paluſtre II, 3 ff. dem Meiſter zuſchreiben will. Wir können darin nur Werke erkennen, in denen ſich der Einfluſs ſeiner Formenwelt ankündigt. — [5]) Schon dem äuſsern Umfange nach nicht, da Bullant's Schrift in der erſten Auflage 24 Folioblätter, de l'Ormes Werk deren 283 enthält.

Digitized by Google

Bullant ſich überall ausſpricht, beweiſt, daſs er zugleich weit von jeder Ueberhebung entfernt war. Ueberhaupt iſt ſeine Stellung eine beſcheidnere, und er war niemals wie de l'Orme Abt, Canonicus, königlicher Rath und Almoſenier. Die gelehrte Bildung, die wir bei jenem angetroffen, vermiſſen wir bei Bullant, und er ſagt ſelbſt in der Widmung ſeiner Schrift über die Geometrie: »Monſeigneur, je vous prie que ſi vous trouvez quelque faute à la lettre et langage vouloir excuſer la rudeſſe et malaornement de mondit langage, parce que je ne ſuis latin«. Und in ſeiner Architektur, »quelque ſimple et mechanique qu'il ſoit«, entſchuldigt er ſich wegen ſeines »petit entendement à comprendre ès livres de Vitruue«. Bullant beſchränkt ſich denn auch, — da er ſein Buch nur geſchrieben, »pour les ouvriers, car les hommes doctes en ceſt art n'ont beſoing de mes eſcripts« —, auf Darſtellung der verſchiedenen Säulenordnungen, die er aber mit auſserordentlicher Genauigkeit nach geometriſchen Formeln und Geſetzen entwerfen lehrt, ſo daſs ſein Buch in der That für die Praxis damals von erheblichem Werth geweſen ſein muſs. Wir ſehen auch aus dieſem Beiſpiel, welch ernſte Mühe zu jener Zeit jeder Architekt ſich mit dem gründlichen Studium ſeiner Kunſt, namentlich mit der Erforſchung der Verhältniſſe gegeben hat. Auf der letzten Seite entläſst er den Leſer mit einem Quatrain und einem Sonett, in welchem es u. a. heiſst:

»Si qu'or' auant on voye en-my la France
Maints beaux Pallais d'orgueilleuſe apparence
Ne ceder point aux Babyloniens«.

Mit dem Jahre 1570 hörte die königliche Ungnade auch für Bullant auf. Er wurde zum Architekten Katharinas und zum Aufſeher ihrer Bauten ernannt, und da de l'Orme eben geſtorben war, trat er als deſſen Nachfolger bei den Tuilerien ein.[1]) Auſserdem muſste er für die Königin, als dieſe aus Aberglauben den Bau des Palaſtes liegen lieſs, ein neues Stadtſchloſs, das Palais de la Reine, ſpäter Hôtel de Soiſſons genannt, aufführen. Es wurde ſpäter durch die Kornhallen verdrängt, in deren Mauerwerk ſich noch eine koloſſale korinthiſche Säule davon erhalten hat. Da in demſelben Jahre mit de l'Orme auch Primaticcio ſtarb, ſo wurde er an deſſen Stelle zum Aufſeher der königlichen Bauten ernannt und leitete als ſolcher nicht bloſs die Arbeiten von Fontainebleau,[2]) ſondern auch die Ausführung der Königsgräber in St. Denis. Er wird in den Rechnungen als »ordonnateur de ladicte ſepulture« bezeichnet.[3]) Auch am Schloſſe

[1]) Ueber ſeine Betheiligung bei dieſem Bau vgl. oben § 65. — [2]) De Laborde, la renaiſſ. Vol. I, p. 462: »A maiſtre Jean Bullant, controleur desdicts baſtimens, la ſomme de 200 liv., pour une demie année de ſes gages«. — [3]) Ibid. p. 535: »A mre. Jehan Bullant, architecte du Roy, pour ſes gaiges et appointements d'ordonnateur de ladicte ſepulture durant dix mois quinze jours, 523 liv.«

Digitized by Google

St. Maur, welches die Königin anſehnlich vergröſsern lieſs', finden wir ihn beſchäftigt.[1])

Bullant machte im Oktober 1578, krank und ſchwach, in Ecouen ſein Teſtament und ſtarb dort am 10. desſelben Monats.[2]) Er hinterlieſs eine Frau mit neun Kindern. Einen Monat vorher war Pierre Lescot verſchieden, und ſo blieb von den groſsen Meiſtern, welche die Bewegung der Renaiſſance in Frankreich zu ihrer Vollendung geführt, nur du Cerceau übrig, auch dieſer bald auf fremder Erde ſein Leben endend.

§ 72.

Das Schloss Ecouen.

Ecouen liegt fünf Meilen nördlich von Paris, in einem von Hügeln eingeſchloſſenen Thale, umgeben von prachtvollen Baumgruppen. Als der Connetable von Montmorency die feudale Burg abbrechen und ein neues Schloſs errichten lieſs, war es offenbar ſeine Abſicht, an Groſsartigkeit und Pracht der Anlage mit den glänzendſten königlichen Bauten zu wetteifern. In Bullant fand er den geeigneten Meiſter, der noch voll von den Eindrücken Italiens ein Werk ſchuf, das zu den erſten ſeiner Zeit gerechnet werden muſs. Glücklich durch die Stürme der Revolution bis auf unſere Tage gerettet, gehört es zu den wenigen faſt vollſtändig erhaltenen Schlöſſern jener Epoche. Nur das Hauptportal mit ſeinem Triumphbogen wurde durch einen ſpäteren Beſitzer abgeriſſen, um einige tauſend Franken zu ſeiner Ausbeſſerung zu erſparen. Napoleon I gab dem Schloſſe die Beſtimmung einer Erziehungsanſtalt für die Töchter der Ehrenlegionaire, und noch jetzt dient es nach kurzer Unterbrechung dieſem Zweck.

Das Schloſs[3]) bildet ein mächtiges Viereck, welches ſich um einen beinahe quadratiſchen Hof von 70 zu 60 Fuſs gruppirt (Fig. 95). Auf den Ecken ſpringen hohe Pavillons als gewaltige Einfaſſung vor, in den äuſseren Winkeln mit kleinen runden Treppenthürmen, den letzten Reminiscenzen mittelalterlicher Auffaſſung, flankirt. Auf drei Seiten, vorn, links und an

[1]) A. Berty, les grands architectes, p. 160. — [2]) Ein gelehrter Forſcher der Picardie, H. Duſevel, in ſeinen »Recherches hiſtoriques ſur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens par des maitres d'oeuvre pendant les XIV, XV et XVI ſiècles« (Amiens, 1858) hat aus den Archiven ermittelt, daſs ein Meiſter Jehan Bullant, der mehrmals in den Rechnungen vorkommt, 1574 Architekt der Stadt Amiens war, in dieſer Stellung aber den Behörden Anlaſs zu Klagen gab, weil er die Arbeiter dadurch, daſs er ihnen oft aus einem Buche vorlas, zum Müſsigſitzen verleitete. Da an eine Identität mit unſerem Jean Bullant nicht zu denken, haben wir es in dieſer anziehenden Notiz offenbar mit einem Namensvetter und Kunſtverwandten des Meiſters von Ecouen zu thun. Vgl. A. Berty a. a. O. p. 160 ff. — [3]) Aufnahmen bei Du Cerceau, Vol. II, bei Baltard, Paris et ſes environs (14 Tafeln) und bei Rouyer et Darcel, l'art architect. Vol. I, pl. 43—47 (Einzelheiten der Ausſtattung.) Vgl. dazu Paluſtre II, 49 ff.

Digitized by Google

der Rückſeite, umgeben Waſſergräben den Bau; an der rechten Seite ſchließt ihn eine große Terraſſe ein. Kleinere Terraſſen, innerhalb der Gräben den Bau unmittelbar umgebend, beherrſchen den Blick über Gärten, Park und Waldung. Ein Garten, rings von Mauern umſchloſſen, die an zwei Seiten eine Niſchenarchitektur zeigen, lehnt ſich an die vordere rechte Seite der Hauptfaçade, die Terraſſen und den Graben bis hart an den Haupteingang durchſchneidend. Vorn und an der Rückſeite führen Zugbrücken zu feſtungsartigen Eingängen, welche durch kurze in Ruſtika ausgeführte Thürme geſchützt werden. Von den vier Flügeln, aus denen der Bau beſteht, enthält der vordere nur eine lange Galerie, die ſich mit Pfeilerarkaden gegen den Hof öffnet. Die beiden Seitenflügel ſind in größere Zimmer und Säle abgetheilt und haben jeder in der Mitte eine Haupttreppe mit geradem Lauf. Kleinere Treppen liegen in den vier Ecken. Der Flügel der Rückſeite iſt in eine Reihe von Wohngemächern getheilt, von denen das größte 24 zu 18 Fuß mißt. Von den Pavillons enthält der an der linken Ecke der Vorderſeite gelegene die Kapelle, die ihre eigene Treppe und Sakriſtei hat. Die drei andern ſind zu größeren und kleineren Wohnräumen eingerichtet. Die Anlage ſpricht ſich überall klar und überſichtlich aus; die Verbindung der Räume iſt zweckmäßig und durch die zahlreichen Treppen überall leicht zugänglich. Wie in den meiſten Schlöſſern der Zeit iſt auch hier Bedacht darauf genommen, eine Anzahl ſelbſtändiger Wohnungen, zum mindeſten aus zwei zuſammenhängenden Zimmern beſtehend und mit eigenem Ausgang verſehen, zu gewinnen.

Für die architektoniſche Charakteriſtik hat der Künſtler manche Elemente der früheren franzöſiſchen Architektur aufgenommen, ſie aber dem Geſetz der Symmetrie und den Formen der Renaiſſance unterworfen (Fig. 96). Die runden Eckthürmchen mit ihren Laternen, die ſteilen Dächer mit den zierlichen Bleikrönungen, die hohen Schornſteine mit der ſtrengen Pilaſter- und Bogengliederung, namentlich aber die Dachfenſter mit ihrer Einfaſſung von Pilaſtern, bekrönt von einem mehr oder minder reichen Aufbau, gehören hieher. An den verſchiedenen Theilen des Gebäudes ſind die Abſchlüſſe dieſer Lucarnen mit gutem Bedacht variirt: an der leichten einſtöckigen Galerie des vorderen Flügels haben ſie eine ſpielend dekorative Form, an dem rechten Seitenflügel, der auf die große Terraſſe hinausgeht und durch einen loggienartigen mit antikem Giebel bekrönten Mittelbau ein mehr claſſiſches Gepräge gewinnt, ſind ſie mit einfachen Bogengiebeln geſchloſſen. An den hohen Pavillons und den Hoffaçaden haben ſie kleine Niſchen mit Statuen, Pilaſtereinfaſſungen und in der Mitte antikiſirende Giebel. Vollends dem gothiſchen Stil huldigte Bullant bei der Kapelle, ein Beweis, wie lange für religiöſe Bauten ſelbſt dieſe Zeit noch an der traditionellen Form feſthielt. Im Ganzen erkennen wir aus all dieſen Zügen, daß Bullant in ſeinem

Digitized by Google

Erſtlingswerk eine zwiſchen der alten und der neuen Zeit vermittelnde Stellung einnimmt, während de l'Orme in dem ſeinigen (Anet) ausnahmslos der claſſiſchen Richtung huldigt, die groſsen Eckpavillons beſeitigt, die Einheit der Horizontalen auch bei den Dächern betont, die Kapelle in ſtreng claſſiſcher Weiſe durchführt und nur geringe Spuren einer Conceſſion an die mittelalterliche Auffaſſung erkennen läſst. Eben dadurch gewinnt aber

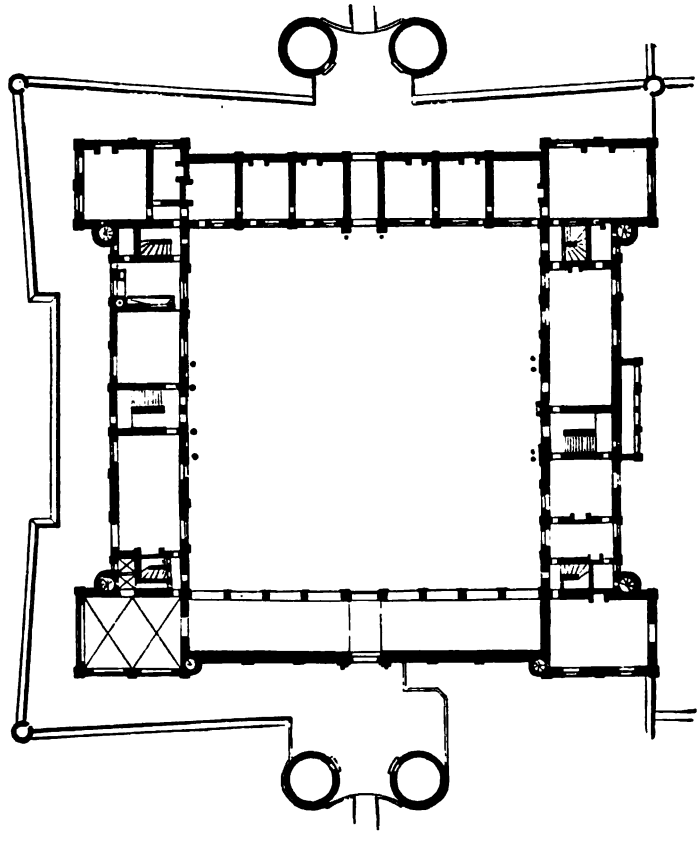


Fig. 95. Schloſs Ecouen. (Baltard.)

Bullants Bau ein mehr nationales Gepräge und berührt uns wie mit einem Hauch wärmerer Empfindung.

Die claſſiſche Formenwelt hat er ſich für die Hauptheile ſeiner Compoſition aufgeſpart, und man muſs geſtehen, daſs er ſie mit künſtleriſchem Bewuſstſein und mit Freiheit handhabt. Am ſchönſten ohne Zweifel an dem prachtvollen Triumphbogen des Haupteinganges, deſſen Motiv de l'Orme in Anet aufgenommen und freilich durch Verlegung in den Schluſspunkt

Digitized by Google

des Hofes zu ganz neuer Wirkung verwerthet hat. In drei Geſchoſſen baut ſich dieſes Triumphthor als ſtark vorſpringende Halle auf, im Erdgeſchoſs mit doriſchen, darüber mit ioniſchen Säulen, zuletzt mit Telamonenhermen dekorirt, in den ſchmalen Seitenfeldern mit Niſchen geſchmückt. Das Portal öffnet ſich breit mit geradem Sturz; darüber im Hauptgeſchoſs eine Loggia mit groſser Bogenöffnung, im oberſten Geſchoſs endlich eine Niſche mit dem Reiterbild des Connetable. Neben dem Bogen derſelben ſind auf Attiken ruhende Sphinxfiguren angebracht. Die ganze Compoſition iſt ohne Frage eine der geiſtreichſten Verwendungen und Umbildungen antiker Motive, die wir aus jener Zeit beſitzen. Das runde Dach hat der Künſtler auch bei der Galerie des vorderen Flügels angebracht.

Während ſodann am Aeuſsern wie am Innern die Façaden durchgängig nur mit ſchlichten doriſchen Pilaſterſyſtemen gegliedert ſind, hat der Architekt ſich weislich darauf beſchränkt, die Axenlinien, beſonders an den drei Hoffaçaden glanzvoll hervor zu heben. Am einfachſten noch iſt der dem Haupteingang gegenüber liegende breite Thorweg als einſchiffiger Triumphbogen mit vortretenden doriſchen Säulen und reichem Gebälk derſelben Ordnung eingefaſst.[1]) Kapitäle, Geſimſe und Archivolte ſind fein gegliedert, in den Metopen lorbeerbekränzte Schilde abwechſelnd mit Trophäen, in den Bogenzwickeln ſchwebende Victorien mit Lorbeerzweigen angebracht. Auch der Bogengang iſt am Gewölbe reich caſſettirt. Stattlicher iſt die Mitte des rechten Hofflügels ausgebildet. Es galt hier, zwei durch breite Mauerflächen getrennte Portale kräftig hervorzuheben. Bullant hat das obere Geſchoſs mit den groſsen Fenſtern in ſeine Compoſition hineingezogen, Niſchen mit Statuen in der Zwiſchenwand angebracht und das Ganze durch gekuppelte Säulen eingerahmt, zwiſchen denen noch Platz für kleinere Niſchen geblieben iſt. Die untere Ordnung iſt doriſch, die obere korinthiſch, die ganze Compoſition in ihrem ſtrengen Claſſicismus von edler Wirkung; nur Schade, daſs unter den Fenſtern das doriſche Gebälk durchſchnitten wird, um Tafeln mit Emblemen Platz zu machen. Eine Attika, mit lorbeerumwundenen Halbmonden geſchmückt, bildet den Abſchluſs.

Noch groſsartiger aber iſt die gegenüber liegende Mitte des linken Flügels ausgebildet. Hier hat der Künſtler, vielleicht das früheſte Beiſpiel in Frankreich, eine koloſſale, beide Geſchoſſe umfaſſende Säulenordnung angebracht, deren prachtvolle Details dem Dioskurentempel des Forums nachgebildet ſind. Zwiſchen den mittleren Säulen öffnen ſich zwei Eingänge zu dem Treppenhaus und den angrenzenden Sälen, darüber im Erdgeſchoſs zwei kleinere, im oberen Stockwerk zwei groſse Fenſter; in den beiden

[1]) Eine Abbildung desſelben bei Baltard, Pl. 7 und in meiner Architekturgeſchichte, IV. Aufl., S. 731.

Digitized by Google

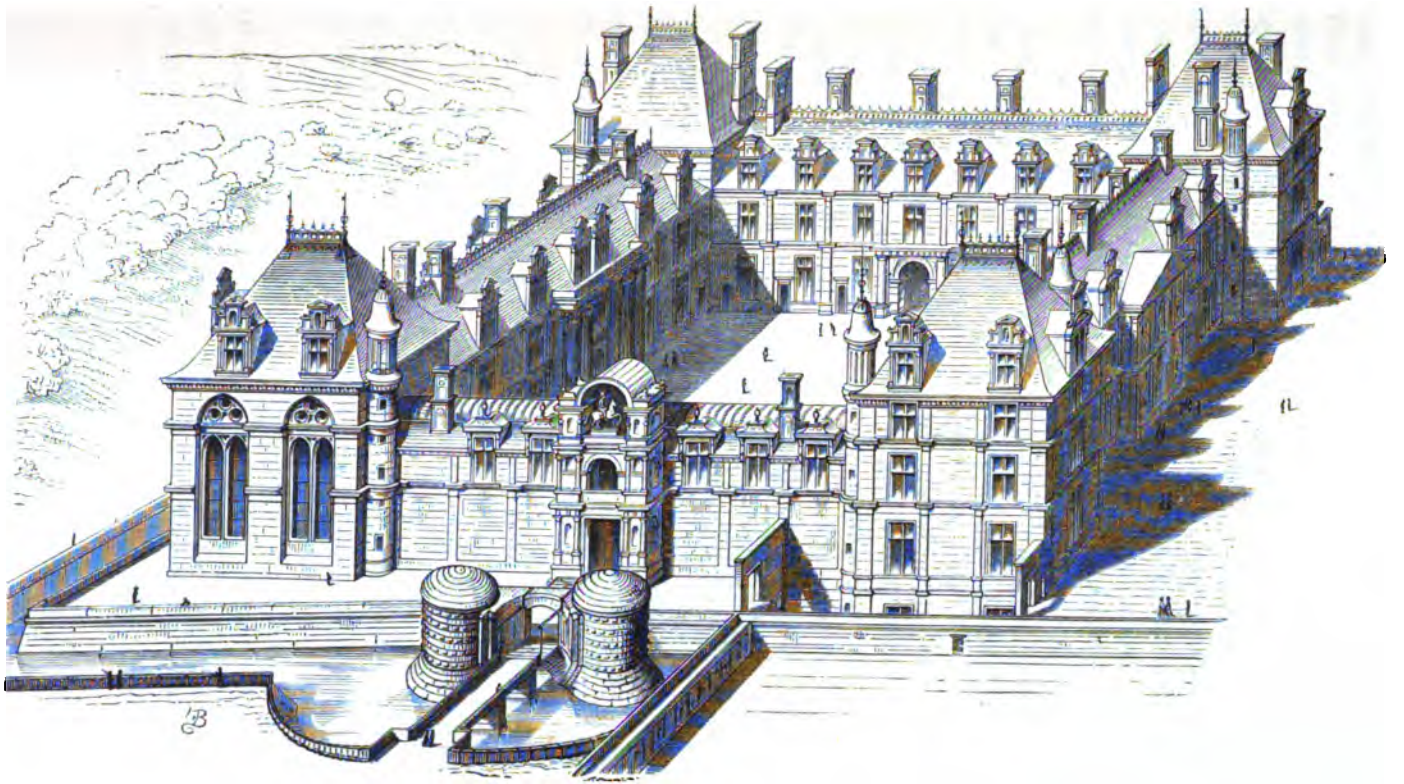


Fig. 96. Schloſs von Ecouen. (Baldinger nach du Cerceau.)

Digitized by Google

ſeitlichen Intercolumnien ſind Niſchen angeordnet, in welchen der Connetable die beiden Marmorſtatuen Gefangener von Michelangelo hatte aufſtellen laſſen, die urſprünglich für das Grabmal Julius' II gearbeitet, ſpäter ins Muſeum des Louvre gelangt ſind.[1]) Die Architektur dieſes hervorragenden Theiles zeigt in allen Gliedern bis auf die Fenſterprofile, die Geſimſe und das Rahmenwerk den gröſsten Reichthum. Die Dekoration des Architravs iſt der des Dioskurentempels getreu nachgeahmt, am Fries ſieht man Trophäen mit Lorbeerzweigen und Lorbeerkränzen über gekreuzten Schwertern; nur am Kranzgeſims hat der Architekt die groſsen Conſolen ſich verſagen müſſen.

Endlich haben wir noch der ſchon kurz erwähnten Loggia zu gedenken, weche an der rechten Auſsenſeite zum freien Ueberblick über die dort befindliche groſse Terraſſe vorgebaut iſt. Auch hier hat der Künſtler ein antikes Motiv, das des Triumphbogens, frei verwerthet, und in beiden Hauptgeſchoſſen eine groſse Bogenöffnung zwiſchen zwei kleineren angeordnet, das Ganze von antikem Giebel gekrönt. Die Einfaſſung beſteht unten aus cannelirten doriſchen Pilaſtern, mit Gebälk und Triglyphenfries, oben aus ebenfalls cannelirten ioniſchen Pilaſtern, mit einem Gebälk, an deſſen Fries prächtige Laubgewinde gemeiſselt ſind. Schade, daſs der Architekt das Geſimſe in der Mitte unterbrochen hat, um für ſeinen Bogen und für zwei Victorien, die das Giebelfeld bis zur Archivolte füllen, Platz zu gewinnen. Zur Genüge geht aus unſerer Darſtellung hervor, wie frei Bullant, ganz im Sinn ſeiner Zeit, die antiken Formen verwendet, und wie er ſie einem durchaus franzöſiſch nationalen Bau nur als glänzende Prachtdekoration aufgeheftet hat.

Die geſammte Ausſtattung des Schloſſes athmete denſelben künſtleriſchen Geiſt. Alles war von ſolcher Vollendung, daſs du Cerceau ſogar die reichen Fuſsbodenflieſen der Terraſſen und des Hofes, die von Rouen bezogen waren, hervorhebt, und von letzterem ſagt: »la court eſt ſi richement pavée qu'il ne ſ'en trouve point qui la ſeconde«. Von der reichen Ausſtattung des Innern ſind kaum einzelne Spuren erhalten. Roſſo hatte das Schloſs mit Gemälden, Jean Goujon und Poncio es mit Bildwerken geſchmückt. Antike Statuen ſtanden ſelbſt auf den Gängen und Treppen, Meiſterwerke italieniſcher Maler ſchmückten die Säle, Glasgemälde nach Compoſitionen Rafaels die Fenſter. Beſonders glänzend war die Kapelle ausgeſtattet. An den Wänden ſah man ein Täfelwerk mit koſtbaren eingelegten Hölzern, die Emporen zeigten ſchön geſchnitzte Brüſtungen, die gothiſchen Rippengewölbe

[1]) Du Cerceau ſagt von ihnen: »Deux figures de captifs de marbre blanc, de la main de feu Michel Ange, eſtimées de meilleures beſongnes de France pour le regard de l'oeuvre et non ſans cauſe«.

Digitized by Google

waren mit Fresken von Jean Couſin bedeckt, die Fenſter mit Glasgemälden von Nicolas le Pot gefüllt, und der Fuſsboden beſtand aus emaillirten Platten der beſten franzöſiſchen Meiſter[1]). Von alledem iſt nichts erhalten als der Altar, der zur Revolutionszeit ins Muſeum der franzöſiſchen Denkmäler gebracht, ſpäter in die Kapelle des Schloſſes Chantilly übergeführt wurde. Im Gegenſatz zum gothiſchen Stil der Kapelle iſt dieſs Werk, deſſen Abbildung Baltard giebt, ſtreng in antikem Geiſt entworfen. Die Seiten des Altartiſches hatte Jean Goujon mit den Reliefs der Kardinaltugenden und Evangeliſten geſchmückt; darüber erhebt ſich ein prachtvoll eingerahmtes Relief, das Opfer Iſaaks darſtellend, umſchloſſen jederſeits von zwei eleganten doriſchen Marmorſäulen mit einem Gebälk desſelben Stiles. Auch hier hat alſo Bullant ſeiner Begeiſterung für die Antike in einem einzelnen Prachtſtück Ausdruck gegeben.

[1]) Einige Bruchſtücke und ein üppig dekorirter Kamin bei Baltard, Anderes bei Rouyer et Darcel, a. a. O.

Digitized by Google

VII. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

B. DIE UEBRIGEN PROFANBAUTEN.

§ 73.

Das Schloss Ancy-le-Franc.

Aus der Reihe anſehnlicher Privatbauten, deren Architekten nicht bekannt ſind, die aber im Stil den von den tonangebenden Künſtlern der Zeit aufgeſtellten Grundzügen ſich anſchlieſsen, heben wir zunächſt das Schloſs von Ancy-le-Franc hervor.[1]) Es liegt im alten Burgund in einer anmuthigen auf einer Seite von Hügeln begränzten Ebene, und wurde gegen 1545 durch den Grafen Antoine de Clermont, Generalforſtmeiſter von Frankreich, angeblich nach den Plänen von Primaticcio[2]) begonnen. Das Gebäude, welches eines der beſterhaltenen der Zeit iſt, zeigt die regelmäſsige Anlage von vier Flügeln, die einen quadratiſchen Hof umgeben und auf den Ecken mit vorſpringenden Pavillons eingefaſst ſind. Ein breiter Graben, der ſein Waſſer von dem kleinen Fluſs Armançon erhielt, umgiebt den Bau auf allen Seiten. Der Grundriſs (Fig. 97) bietet das Muſter einer klaren, regelmäſsigen Anlage. Rings um den Waſſergraben zieht ſich eine hohe Terraſſe, die nach allen Seiten freien Ausblick gewährt. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang A und an der Rückſeite zu dem Thore N, das die Verbindung mit den ausgedehnten Gärten vermittelt. Eine breite Halle D, der eine ähnliche im oberen Geſchoſs entſpricht, führt dann von beiden Seiten in den Hof, der ein Quadrat von 84 Fuſs bildet. In den Ecken ſind vier Wendeltreppen angebracht, und bei der Eintheilung der Räume fällt es auf, daſs mehrfach kleinere Gemächer in zwei Reihen

[1]) Vgl. du Cerceau, Vol. I, die ausführliche neuere Aufnahme bei Sauvageot, Vol. IV, Einzelnes in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl. 38—42. — [2]) Dieſe Angabe dünkt uns zweifelhaft, da wir Primaticcio eine ſo einfach klare Architektur nicht zutrauen.

Digitized by Google

neben einander gelegt ſind. Die Wohnräume liegen indeſs im obern Stockwerk. Sie beſtehen aus einer Anzahl gröſserer Säle und Gemächer, beſonders über dem Raum C liegt ein anſehnlicher Saal von 62 Fuſs Länge bei 26 Fuſs Breite, in dem Pavillon L die Kapelle, in dem links an dieſen ſtoſsenden Flügel eine prächtige Galerie, welche die ganze Länge zwiſchen den beiden Pavillons einnimmt und den Blick über den Garten gewährt. Die Mauern

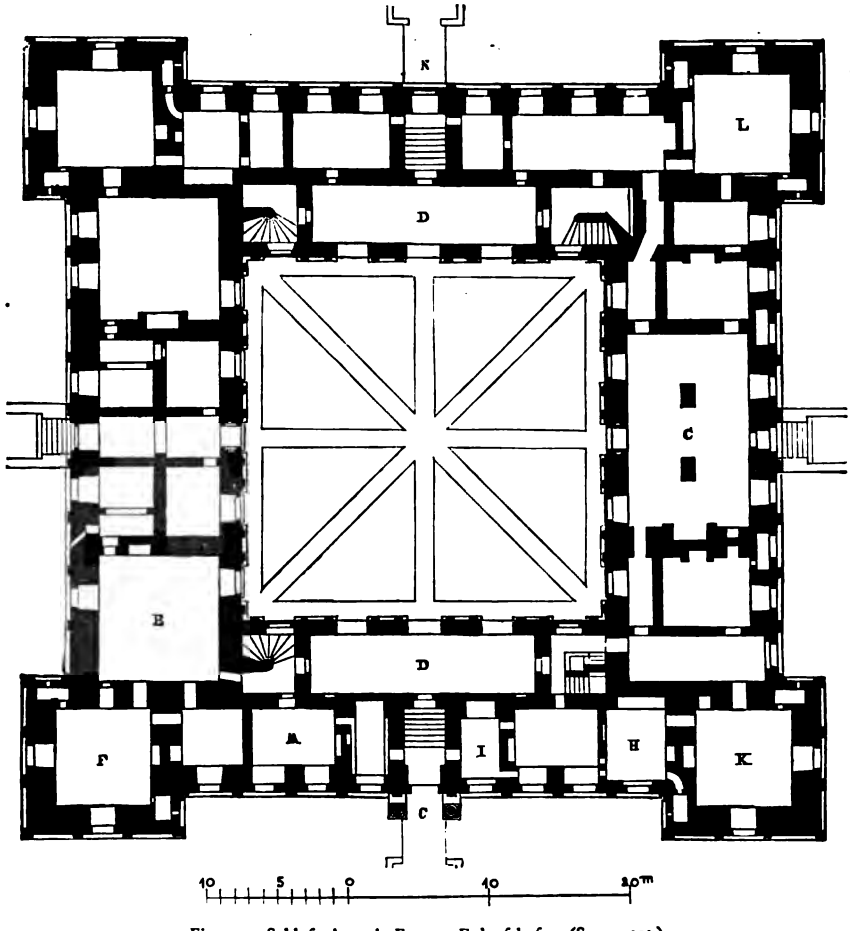


Fig. 97. Schloſs Ancy-le-Franc. Erdgeſchoſs. (Sauvageot.)

ſind durchweg 6 Fuſs dick, ſo daſs man, wie du Cerceau ſagt, nirgends ein ſolider gebautes Schloſs ſieht und auf dunkle Räume ſchlieſst. Aber, fährt er fort, »l'on cognoiſt tout le contraire: et n'y a choſe neceſſaire pour ſervir à un baſtiment, ſoit d'elevation des eſtages, et embraſemens des feneſtres, ſoit en beauté et clarté, qui y defaille. Et de ma part, ie trouue ce logis bien mignard et à mon gré«.

Digitized by Google

Die Architektur des Schloſſes iſt von groſser Einfachheit und Klarheit. Die äuſseren Façaden zeigen eine ſchlichte Gliederung durch Pilaſterſyſteme doriſchen Stiles, gleichmäſsig in beiden Geſchoſſen ſowie im oberſten Stockwerk der höher emporgeführten Pavillons. Die ſteilen Dächer, auf den Pavillons pyramidenförmig und mit Laternen abgeſchloſſen, die hohen Schornſteine und die ſchlicht mit antikem Giebel bekrönten kleinen Dachfenſter wahren die nationale Eigenthümlichkeit des Baues. Ein kräftiges Conſolengeſims ſchlieſst alle Theile ab. Etwas reicher ſind die Hoffaçaden (Fig. 98), doch auch hier herrſcht Einfachheit und Klarheit. Gekuppelte Pilaſter,

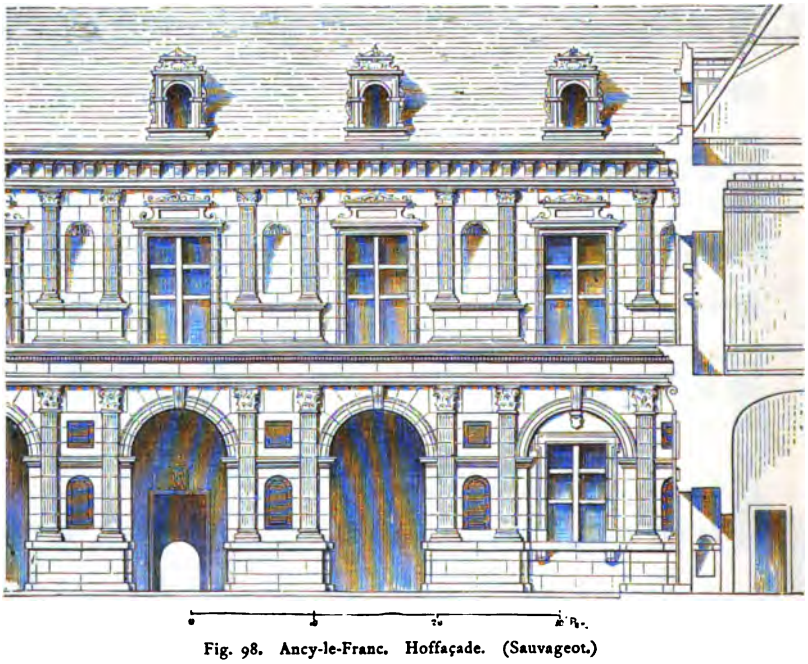


Fig. 98. Ancy-le-Franc. Hoffaçade. (Sauvageot.)

unten korinthiſch, oben compoſit, zwiſchen welchen die Wandflächen durch Niſchen gegliedert ſind, rahmen im unteren und oberen Geſchoſs die Arkaden und die Fenſter ein. Das obere Stockwerk erhält nur dadurch etwas Gedrücktes, daſs das Conſolengeſims unmittelbar auf den Architrav geſetzt iſt. Im Uebrigen zeugen die cannelirten Pilaſter, mit ihren fein gearbeiteten Kapitälen, die eleganten Profilirungen, die Geſimſe, beſonders die mit Akanthus geſchmückten Conſolen des Kranzgeſimſes von echt künſtleriſcher Durchführung. Man kann dieſe ganze edle Architektur als eine Vereinfachung der prächtigen Hoffaçaden des Louvre bezeichnen.

Digitized by Google

Von hohem Werth iſt die groſsentheils noch erhaltene Ausſtattung des Innern. Köſtliche Holztäfelungen an den Wänden und ebenfalls getäfelte Decken mit graziöſen aufgemalten Arabesken, zum Theil in Gold, geben einen Beweis von dem feinen künſtleriſchen Sinn, der hier gewaltet. Rouyer und Darcel bringen in ihrem Werke [1]) Beiſpiele dieſer Dekorationen, namentlich der Decken, die zum Edelſten und Schönſten ihrer Art gehören. Anderes findet ſich bei Sauvageot. Namentlich das ſogenannte Zimmer des Cardinals, die Kapelle und das Zimmer des »paſtor fido« zeichnen ſich aus. Letzteres hat ſeinen Namen von den Gemälden an ſeinen Wänden, welche Scenen jener bekannten Dichtung darſtellen. Der Bau ſammt ſeiner Ausſtattung wird kaum ſpäter als 1569, welches das Todesjahr ſeines Erbauers iſt, vollendet worden ſein.

§ 74.
Das Schloss Vallery.

Noch etwas ſtrenger, ſelbſt nicht frei von Nüchternheit iſt der architektoniſche Stil in dem fünf Meilen von Fontainebleau und faſt eben ſo weit von Sens gelegenen Schloſſe von Vallery.[2]) Es ſtand hier aus dem Mittelalter eine anſehnliche Burg, welche der Marſchall von St. André um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum Theil niederreiſsen und durch ein Gebäude im neueren Stil vergröſsern lieſs. An die alten Theile, die ſich um zwei äuſsere Höfe gruppiren und durch eine mit zahlreichen Thürmen bewehrte Mauer umſchloſſen wurden, fügte er einen groſsen quadratiſchen Hof, auf zwei Seiten von dem Neubau umgeben, deſſen beide Flügel durch einen hohen Pavillon verbunden wurden. Die Architektur dieſer Theile iſt ein neuer Beweis von dem Einfluſs, welchen der gerade im Entſtehen begriffene Bau des Louvre auf die gleichzeitige Architektur ausübte. Namentlich gilt dieſs von den äuſseren Theilen, die in der Behandlung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der nach dem Fluſs liegenden Lescot'ſchen Façade des Louvre verrathen. Nur daſs die Mauermaſſen hier aus Ziegeln beſtehen, während der hohe Sockel bis zur Fenſterbank im Erdgeſchoſs, die derbe Ruſtikaeinfaſſung der Ecken und der Fenſter, ſowie die Geſimſe in Hauſtein ausgeführt ſind. Die Fenſter im Erdgeſchoſs ſind mit Bogengiebeln, die im oberen Stockwerk am Pavillon mit geraden Giebeln, im Uebrigen mit einem kräftigen Geſims auf Conſolen abgeſchloſſen. Ebenſo zeigen die Dachfenſter mit ihren Bogengiebeln und den langgeſtreckten Voluten an den Seiten dieſelbe ſtreng antike Behandlung, und das Ganze würde nicht frei ſein von einer gewiſſen Nüchternheit, wenn nicht die kräftige Profilirung der Formen, die bedeutenden Verhältniſſe und die

[1]) L'art architectural, Vol. I, Tafel 38—42. — [2]) Aufn. bei du Cerceau, Vol. I.

Digitized by Google

lebendige Bewegung der Maſſen ihm das Gepräge einer friſchen Energie verliehen.

Drei Zugbrücken führten über den breiten Graben, die eine zum Nebenhof, die beiden andern in den herrſchaftlichen Hof. Von dieſen gehörte die am Ende des rechten Flügels angebrachte noch dem mittelalterlichen Bau an, wie ſchon aus den ſie flankirenden runden Thürmen erſichtlich wird. Offenbar ſollte der Bau hier weiter geführt werden und allmählich die ganze mittelalterliche Anlage verdrängen. Denn wie im Louvre, in Ancy-le-Franc und Ecouen war es auf ein Viereck mit hohen Pavillons auf den Ecken abgeſehen. Der andere Eingang mit antikiſirendem Portal liegt in der Mitte des linken Flügels, und man gelangte von ihm in eine groſse mit Wandniſchen dekorirte Halle, die ſich mit fünf auf Pfeilern ruhenden Bögen gegen den Hof öffnete (vgl. Fig. 99). Jedes dieſer Arkadenſyſteme iſt an der inneren Façade durch einen krönenden Giebel ausgeſprochen. Die Architektur der Hofſeiten befolgt dieſelbe ſtreng claſſiſche Auffaſſung wie die Façaden, nur daſs die Ruſtika hier unterdrückt iſt und an paſſender Stelle, namentlich in den Niſchen des oberen Stockwerkes und den eingerahmten Wandfeldern des untern, feines Ornament einen edlen Schmuck hinzufügt. Schon du Cerceau iſt die Verwandtſchaft mit dem Louvre nicht entgangen und er ſagt: »Ce pavillon a eſté ſuivy en partie ſur celuy du Louvre, non pas que ce ſoit la mesme ordonnance, ny aux enrichiſſements, ny aux commoditez: mais pour ce que il n'y a rien que beau et bon«.

Auſserordentlich umfangreich waren die Parks, Gärten und Weinberge, welche in weitem Umkreis nach allen Seiten die ſchöne Beſitzung umgaben. Beſonders prächtig iſt der groſse Ziergarten in der Nähe des Hauſes, mit reichem Blumenparterre, in der Mitte in ganzer Länge ein Waſſerbaſſin. Breite ſchön gepflaſterte Terraſſen umgaben ihn von allen Seiten, abgeſchloſſen durch eine Mauer mit Blendarkaden in Backſtein. Dem Eingang gegenüber an der Mittagsſeite war eine bedeckte Halle zwiſchen zwei hohen Pavillons angebracht, die ſich mit neunundzwanzig Arkaden gegen den Garten öffnete, zur Sommerzeit ein ſchattiger Spaziergang. Die Architektur der Arkaden und der Pavillons iſt in demſelben einfach claſſiſchen Sinn durchgeführt, wie die des Schloſſes.

§ 75.

Das Schloss Verneuil.

Eine der groſsartigſten Schöpfungen der geſammten franzöſiſchen Renaiſſance iſt das Schloſs Verneuil, deſſen Bekanntſchaft wir du Cerceau verdanken.[1]) Mit dem vollen Verſtändniſs der antiken Formenwelt aus-

[1] Les plus excellents baſtiments. Vol. I. Vgl. dazu Paluſtre I, 83 ff.

Digitized by Google

geführt, zeigt es dieſelben in einer Freiheit der Behandlung, die auf einen bedeutenden Architekten der Zeit ſchlieſsen läſst. Als ſolcher wird uns

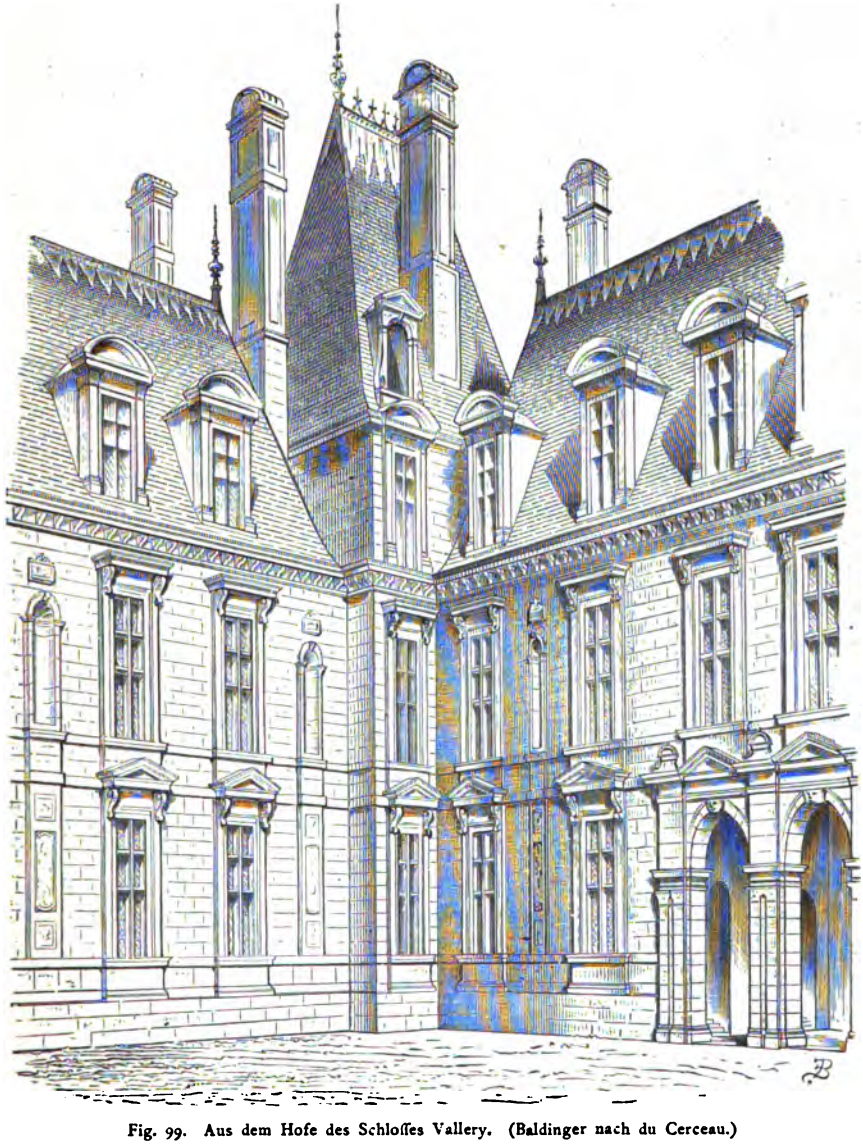


Fig. 99. Aus dem Hofe des Schloſſes Vallery. (Baldinger nach du Cerceau.)

Jean Broſſe genannt; der groſse Neubau war 1585 noch nicht vollendet. Wenn Bullant beim Schloſs zu Ecouen die antiken Elemente nur gleichſam als glänzende Zuthat, um ſeine Studien zu documentiren, verwendet hatte,

Digitized by Google

wenn de l'Orme in Anet der Antike manche Eigenheiten der franzöſiſchen Auffaſſung zum Opfer brachte, ſo hat der Meiſter von Verneuil jene hohe Freiheit der Behandlung erreicht, die ſich zwar innerhalb des antiken Formenkreiſes bewegt, aber das nationale Gepräge zum vollkommenen Ausdruck bringt. Freilich müſſen wir in einzelnen Theilen uns gewiſſe barocke Elemente gefallen laſſen; aber wir dürfen nicht vergeſſen, daſs auch in Italien durch Michelangelo damals ſchon mancherlei Willkür in die Architektur eingedrungen war.

In einem anmuthigen Thale der Picardie, zwei Meilen von Senlis lag das alte Schloſs Verneuil, ein ſtattlicher, gröſstentheils aus dem Mittelalter ſtammender Bau, den um die Mitte des 16. Jahrhunderts Philipp de Boulainvillier beſaſs. Dieſer Herr, den du Cerceau als »homme fort amateur de l'architecture« bezeichnet, beſchloſs mit Beibehaltung der alten Theile einen neuen Prachtbau hinzuzufügen, für welchen er den neben dem alten Schloſs befindlichen Hügel auserſah. Gleichwohl wurden die unerläſslichen Gräben, welche den neuen Bau von allen Seiten umgeben ſollten, ausgeſtochen, wobei ſich der Vortheil ergab, daſs man treffliche, leicht zu bearbeitende Steine für den Bau in Fülle vorfand. Wir geben nach du Cerceau den urſprünglichen Plan des Baues, der das Programm des damaligen franzöſiſchen Schloſſes in groſsartiger Weiſe verwirklicht (Fig. 100). Ueber die Zugbrücke gelangt man zu einer prachtvollen Eingangshalle, die als Rotunde mit niſchenförmigen Ausbauten und hohem Kuppelgewölbe charakteriſirt iſt, wohl das früheſte Beiſpiel dieſer Art in Frankreich. Offene Arkaden auf gekuppelten Säulen verbinden dieſelbe mit den Seitenflügeln des Schloſſes. Man tritt nun in einen quadratiſchen Hofraum von bedeutender Ausdehnung, 108 Fuſs im Geviert. Um ihn gruppiren ſich die einzelnen Flügel, auf den Ecken nicht wie gewöhnlich durch einen, ſondern durch zwei Pavillons flankirt. Dieſe vorgeſchobenen Maſſen, mit runden Dächern bedeckt (Fig. 101) — eines der erſten Beiſpiele vielleicht — geben dem Bau eine überaus lebendige Wirkung. Als ſpäter der Herzog von Nemours das Schloſs erwarb, änderte er dieſe Anordnung dahin, daſs ſtatt der zwei Pavillons nur einer, aber von gröſserem Umfang ſich auf jeder Ecke erhob. Die Pavillons ſind übrigens nach der Sitte der Zeit zu beſonderen Wohngemächern mit Kabineten und meiſtens mit eigenem Aufgang verwendet. Die übrigen Wohnräume liegen in dem Flügel rechts vom Eingang, während der linke Flügel in ganzer Ausdehnung unten eine offene Halle, oben eine Galerie, das Lieblingsſtück der damaligen franzöſiſchen Schloſsanlage, enthält. Die Haupttreppe liegt in der Axe des Gebäudes dem Eingang gegenüber. Sie ſteigt von einem breiten Veſtibul in zwei gewundenen Armen doppelläufig empor, neben der Haupttreppe der Tuilerien eines der früheſten Beiſpiele in Frankreich.

Digitized by Google

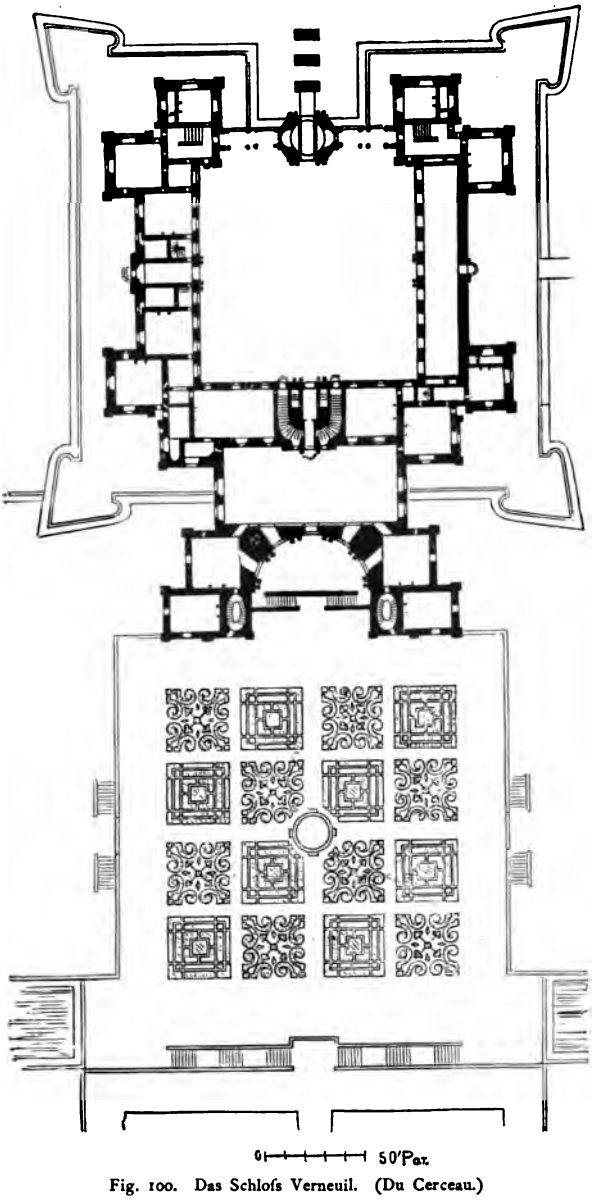


Fig. 100. Das Schloſs Verneuil. (Du Cerceau.)

Mit dieſer bedeutenden Compoſition war aber das Ganze noch nicht zum Abſchluſs gelangt. Der Herzog von Nemours lieſs nicht bloſs manche Aenderungen und Bereicherungen am Hauptbau ausführen, ſondern beſchloſs gegen den Garten hin noch einen vorgeſchobenen Baukörper anzufügen, der in der Mitte eine koloſſale Niſche als Abſchluſs der Gartenanlagen

Digitized by Google

bildete, und auf beiden Ecken von vorſpringenden Pavillons, ebenfalls mit runden Dächern, flankirt wurde. Auf dem Grundriſs bei du Cerceau ſteht dieſer Bau durch einen groſsen Saal mit der Rückſeite des Schloſſes in Verbindung, auf der perſpektiviſchen Darſtellung liegt ein freier Raum dazwiſchen, als Fortſetzung der Terraſſen, die das ganze Schloſs umgaben. Eine doppelte Freitreppe führte von hier in das tiefer gelegene Gartenparterre hinab. Zur Linken hatte man den Hof und die Gebäude des alten Schloſſes; vor ſich aber ſah man einen prächtigen Ziergarten mit einem Springbrunnen in der Mitte; am Ende desſelben, immer in der Hauptaxe, führte abermals eine doppelte Freitreppe in ein wiederum beträchtlich tiefer liegendes zweites Gartenparterre, das in der Mitte aus Blumenbeeten beſtand, auf beiden Seiten von höher gelegenen Baumpflanzungen eingefaſst. Ein Waſſerkanal umgiebt dieſen zweiten Garten und iſt auſserdem in zwei parallelen Armen wiederholt, ſo daſs ſich in ganzer Länge zwei vom Waſſer eingeſchloſſene Queralleen bilden, in der Hauptaxe des Schloſſes durch Brücken mit Triumphthoren verbunden und am Ende durch einen Pavillon abgeſchloſſen. Der Blick von hier rückwärts über die Kanäle, die Laubengänge, die beiden über einander ſich erhebenden Blumengärten bis zu der koloſſalen Halbkreisniſche mit ihren Pavillons, das Ganze noch überragt von den reichgegliederten Maſſen des Schloſſes, muſs ſeines Gleichen nicht gehabt haben. Jedenfalls war es eine der früheſten, in hochidealem Sinn die Formation des Terrains ſelbſt mit in Rechnung ziehenden Anlagen.

Kehren wir zum Schloſs zurück, um ſchlieſslich einen Blick auf die Architektur desſelben zu werfen. In ſeiner erſten Geſtalt wurde das Aeuſsere in ſeiner Wirkung hauptſächlich durch die acht Eckpavillons bedingt (vgl. Fig. 101). Sie hatten über dem hohen Erdgeſchoſs ein oberes Stockwerk, über welchem ſie mit einem kräftigen Conſolengeſims und baluſtradengeſchmückter Terraſſe ſchloſſen. Von hier ſtieg ein oberes Geſchoſs in bedeutender Verjüngung auf, mit runden Dächern bekrönt. Die Architektur iſt zugleich derb und reich: erſteres durch die kräftige Ruſtika am Sockel und an ſämmtlichen Ecken, letzteres durch die mit Ornamenten, Laubwerk, Masken und Helmen bedeckten Wandfelder, welche die Flächen neben den Fenſtern ausfüllen, ſowie durch die reich componirten Trophäen, die über den Bogengiebeln der Fenſter des oberſten Stockwerks angebracht ſind. Bemerkenswerth iſt, daſs wir hier eines der erſten Beiſpiele vereinzelter Ruſtikaquadern finden, welche den Rahmen des Fenſters durchſchneiden. Die runde Portalhalle der Vorderſeite iſt gleich dem einſtöckigen Verbindungsbau durch gekuppelte korinthiſche Säulen und reich dekorirte Frieſe zu einem Prachtſtück herausgehoben. Ueber einer Baluſtrade iſt der Mittelbau mit einem in Halbkreis durchgeführten und durch eine Laterne bekrönten Aufſatz abgeſchloſſen. So

Digitized by Google

gewiſs Manches in den Formen den unſchönen Stempel der Willkür trägt, ſo iſt doch das Ganze in wahrhaft künſtleriſchem Geiſte ſo aus dem Vollen geſchaffen, daſs es einen bedeutenden Eindruck macht.

Die inneren Hoffaçaden (Fig. 102) ſind auch hier durch feinere, zierlichere Behandlung angemeſſen ausgezeichnet. Im untern Geſchoſs erheben ſich auf hohen Sockeln elegant cannelirte gekuppelte doriſche Pilaſter, die im oberen Stockwerk als breite Liſenen, durch Niſchen mit Statuen durchbrochen, fortgeführt ſind. Den Abſchluſs bildet eine Attika mit glänzend dekorirtem Geländer, über den Pilaſtern mit Trophäen bekrönt. In beiden

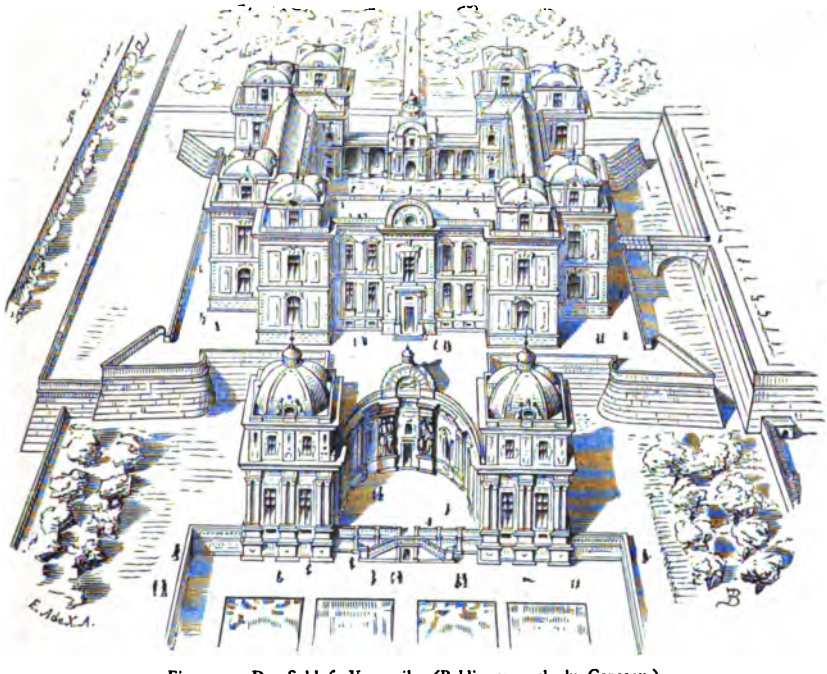


Fig. 101. Das Schloſs Verneuil. (Baldinger nach du Cerceau.)

Stockwerken ſind hohe Fenſter mit Kreuzſtäben angeordnet, die mäſsig hohen Dächer dagegen haben keine Fenſter. Beſonders reich und edel iſt der linke Flügel, der im Erdgeſchoſs ſtatt der Fenſter mit Arkaden durchbrochen iſt (Fig. 102). Die Lorbeerzweige in den Bogenzwickeln, die Masken der Schluſsſteine, die Trophäen auf dem vorgekröpften Fries, die Arabesken auf dem Pilaſterfries des oberen Geſchoſſes, die feine Ausbildung aller Glieder, namentlich das Blattwerk an den Geſimſen und Rahmenprofilen, das alles giebt dieſer Façade eine dekorative Fülle, die mit der Behandlung der inneren Louvrefaçaden wetteifert. In der Mitte der drei Hofſeiten ſind auſserdem Portale angebracht, im Erdgeſchoſs von gekuppelten

Digitized by Google

doriſchen Säulen, im oberen Stockwerk auf jeder Seite von zwei Karyatiden eingerahmt. Ueber dem Hauptgeſims erhebt ſich als Abſchluſs ein Bogengiebel, reich ornamentirt und mit zwei ſitzenden weiblichen Figuren bekrönt. Du Cerceau hat nicht Unrecht, wenn er ſagt: ». . . . . ſi que je puis dire avec ceux qui ſe connoiſſent en tel beſongne qu'icelle court ne trouuera gueres ſa ſeconde«.

Die Umgeſtaltungen, welche der Herzog von Nemours mit dem Baue vornahm, betrafen hauptſächlich die Vereinfachung des Grundriſſes und der äuſseren Façaden. Da auf den Ecken die beiden Pavillons in einen zuſammengezogen wurden, ſo muſste der laternenartige oberſte Aufſatz beſeitigt und in ein volles oberes Stockwerk verwandelt werden. Dadurch erhielten die Verhältniſſe mehr Schlankheit, die Umriſſe mehr Ruhe und Harmonie. Uebereinſtimmend damit wurden auch die Fenſter in ſchlichterer Weiſe ausgebildet und der Schmuck überhaupt auf wenige Punkte, auf die originelle Bekrönung der Façade und des mittleren Eingangs beſchränkt. Auch der letztere verlor ſeine Attika und wurde mit einer einzigen aber ziemlich coloſſalen Säulenſtellung als Unterbau der Kuppel bekleidet. Während ſomit Alles vereinfacht und im Sinn einer groſsartigeren Wirkung umgebildet wurde, entfaltete ſich an dem neu hinzugefügten Vorbau gegen den Garten eine phantaſtiſch tolle Pracht, die nur am Weiſsen Hauſe des Schloſſes Gaillon ihres Gleichen findet. Das groſse Halbrund und die Eckpavillons ſind mit mächtigen korinthiſchen Säulen dekorirt, die auf hohen Sockeln vortreten und üppig ornamentirte Frieſe tragen. Der Mittelbau ſchlieſst darüber mit einer Baluſtrade, die Pavillons haben aber ein niedrigeres Obergeſchoſs, deſſen Gliederung durch breite Pilaſter über den Säulen bewirkt wird. An dieſen Pilaſtern ſind wunderliche hockende Satyrgeſtalten mit ägyptiſchem Kopfputz und doppelten Schmetterlingsflügeln, mit geſpreizten thieriſchen Beinen, zwiſchen denen die Arme auf den Boden herabgreifen, angebracht. Aus ihrem Kopfputz wachſen zum Ueberfluſs rieſige Blätterkronen bis zum Geſimſe empor. Verbindet man damit die überſchwängliche Ornamentik aller übrigen Theile, die ruhenden Figuren über den Fenſtergiebeln des Erdgeſchoſſes, die in wilde Arabesken auslaufenden Rahmen der oberen Fenſter, die mit gebrochenen Volutengiebeln bekrönt ſind, die überreiche Verſchwendung von Laubwerk an Frieſen und ſonſtigen Flächen, endlich die vier coloſſalen Atlanten, die vier groſsen Monarchieen vorſtellend, welche das Portal einfaſſen, ſo muſs man geſtehen, daſs hier ein förmlicher Faſching der Dekoration entfeſſelt iſt, der bei alledem indeſs die Hand eines bedeutenden Künſtlers verräth.

Wer war dieſer Meiſter, der am Vorderbau ſo maſsvoll ſtreng, an der Gartenfaçade ſo ausgelaſſen üppig ſich geberdet? Wir glauben Jacques Androuet du Cerceau ſelbſt als den Urheber dieſer Theile zu erkennen.

Digitized by Google

Wer die Erfindungen in ſeinen verſchiedenen Werken, namentlich im Livre d'architecture von 1582 vergleicht, wird groſse Verwandtſchaft der künſtleriſchen Richtung entdecken. Der Entwurf XXXVII hat nicht bloſs im Grundriſs, ſondern auch im Aufbau, in den runden Dächern der Eckpavillons, dem Halbkreisgiebel über dem Mittelbau entſchiedene Aehnlichkeit

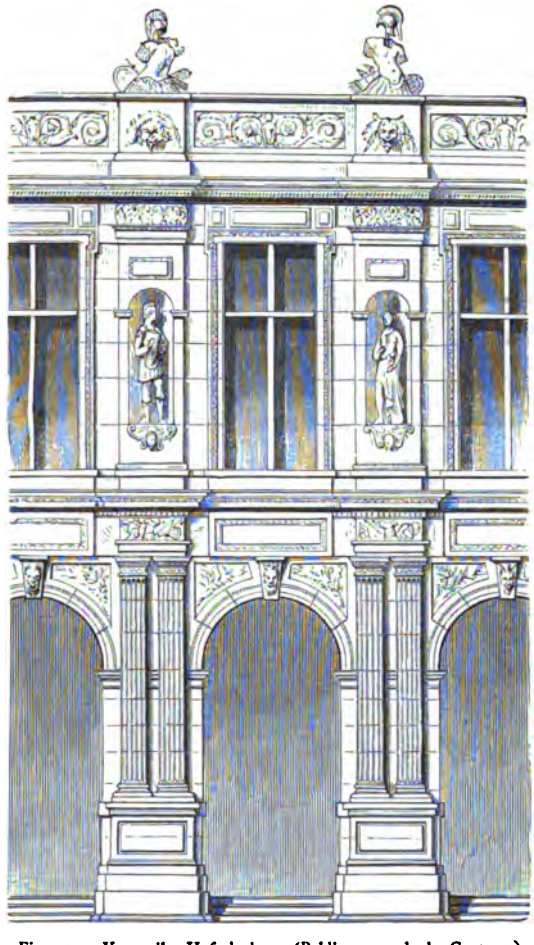


Fig. 102. Verneuil. Hofarkaden. (Baldinger nach du Cerceau.)

mit Verneuil. Die geſchweiften Dächer ſpielen überhaupt in dieſen Arbeiten du Cerceau's eine bedeutende Rolle. Der ernſte, ſtrenge Stil der Architektur am Aeuſseren zu Verneuil findet in der Mehrzahl der Entwürfe ſeine Parallele. Aber ſelbſt für die phantaſtiſch-baroken Auswüchſe des Gartenpavillons läſst ſich in der »ſalomoniſchen Ordnung« der Triumphbögen (vgl. S. 238) ein Analogon finden. Daſs er ſich nicht als Urheber des Baues

Digitized by Google

nennt, kann nicht als Gegenbeweis gelten, denn faſt niemals ſpricht er von den Architekten der von ihm aufgenommenen Schlöſſer, theils weil er dieſs als allgemein bekannt vorausſetzen durfte, theils weil jene Zeit noch vom Mittelalter her die Gewohnheit haben mochte, den Künſtler hinter ſein Werk zurücktreten zu laſſen. Werfen wir dagegen in die Wagſchale, daſs du Cerceau dem Herzog von Nemours nahe ſtand, wie aus der Widmung ſeines letzten Werkes hervorgeht, ſo wird unſere Vermuthung bis zur Wahrſcheinlichkeit erhoben.

§ 76.

Das Schloss Charleval.

Noch groſsartiger als das im vorigen § beſprochene Werk war die Anlage des Schloſſes Charleval, welches Karl IX ſich in der Normandie nahe bei Andelys errichten laſſen wollte, das aber noch weniger als das Schloſs von Verneuil zur Vollendung kam. Brantôme[1]) ſagt: »En cette foreſt il avoit fait jetter les premiers fondemens de la plus ſuperbe maiſon, qui fut jamais en France, et la nomma Charleval, à cause de la ſituation qui eſt une vallée, et de ſon nom«. Und du Cerceau[2]) berichtet: »Le Roi feiſt compoſer un plan digne d'un Monarque et feiſt beſongner après et commencer un corps à la baſſe court; et le fondement faict, eslevèrent le premier eſtage, y etabliſſant les offices . . . . . Si ce lieu euſt eſté parfaict, ie croy que c'euſt eſté le premier des baſtimens de France, pour la maſſe dont il euſt eſté fourny«.

Dies Wort iſt nicht zu ſtark, wenn wir einen Blick auf den Plan bei du Cerceau werfen. Derſelbe zeigt eine zu bebauende Fläche, hinter deren Umfang ſelbſt die urſprünglichen Pläne der Tuilerien weit zurückbleiben. Es wäre ein Palaſt geworden von einer Ausdehnung, wie ſie ſonſt nur bei orientaliſchen Herrſcherſitzen gefunden wird, in hohem Grade geeignet, das Königthum glanzvoll zu repräſentiren, und doch ſeiner geſammten Anordnung und einſamen Lage nach nur als Privatwohnung des Fürſten zu betrachten. Das Ganze ſollte ein faſt quadratiſches Rechteck von 1080 Fuſs Breite bei 1060 Fuſs Tiefe bilden. Ein Waſſergraben, über den an der Vorderſeite eine Zugbrücke führte, ſollte den Bau umſchlieſsen. An der Rückſeite vermittelte eine zweite Brücke die Verbindung mit einem ungeheuren Gartenparterre von beinahe gleichem Umfang, das ebenfalls rings von Kanälen umzogen, in der Mitte der Quere nach durch ein breites Waſſerbaſſin getheilt, am Ende in ein mit luftigen Arkaden umgebenes, etwas elliptiſches Rondell auslief. Den Garten lieſs Karl, wie du Cerceau bezeugt,

[1]) Mem. Capit. Franç., Art. Charles IX. — [2]) Les plus excellents baſtimens, Vol. II.

Digitized by Google

noch vollenden; vom Schloſſe ſelbſt, deſſen Bau durch des Königs Tod unterbrochen wurde, kamen nur einzelne Theile zur Ausführung.

Die Grundzüge der Anlage ſind folgende. Aus der Portalhalle des vorderen Einganges gelangt man in den ungeheuren äuſseren Hof (baſſe cour), der ein Quadrat von 480 Fuſs bildet, von Arkaden und den Dienſtwohnungen umſchloſſen wird. Zu beiden Seiten ſind neben dieſem Hofe in durchaus ſymmetriſcher Anlage zwei kleinere Höfe angebracht, ebenfalls auf mehreren Seiten mit Arkaden umzogen. Von dieſen beiden Höfen bildet der äuſsere den Vorhof und die Vorbereitung auf den innern, und man gelangt durch eine Doppelcolonnade und einen breiten Thorweg in den kleineren zweiten Hof, deſſen Mitte jederſeits eine Kapelle einnimmt. Der Hauptbau des Schloſſes iſt in der Breite des groſsen Mittelhofes um einen quadratiſchen Hof als vierflügliger Bau mit prächtigen Pavillons auf den Ecken angelegt. Neben ihm dehnen ſich zu beiden Seiten, von Terraſſen mit Arkaden umſchloſſen, Blumengärten mit Laubengängen aus. Das Schloſs zeigt in ſeiner Anlage dieſelbe ſtrenge Symmetrie wie alles Uebrige. Durch einen impoſanten Thorweg gelangt man in ein breites Veſtibül, von wo in doppeltem geradem Lauf eine ſtattliche Treppe, wohl das früheſte Beiſpiel dieſer Art in Frankreich, aufſteigt. In den Axen der beiden Seitenflügel ſind ebenfalls Doppeltreppen, aber mit gewundenen Läufen, ähnlich der Haupttreppe der Tuilerien angebracht. Das Prachtſtück des Baues iſt der gewaltige Feſtſaal, der die Mitte des gegen den Garten gelegenen Flügels einnimmt, dreiſchiffig mit doppelten Säulenſtellungen, 180 Fuſs lang bei 72 Fuſs Breite. Neben ihm jederſeits ein Treppenhaus in Verbindung mit den übrigen Räumen. Eine doppelte Freitreppe in Hufeiſenform führt von dem Saal in den Garten hinab. Die Form des Saales, der die bis dahin üblichen Galerien durch ſeine gröſsere Breite in Schatten ſtellt, die impoſante Entwicklung der Treppen, die ſtreng durchgeführte Symmetrie des Ganzen laſſen in dieſem Bau den erſten energiſchen Verſuch erkennen, an die Stelle der bisherigen Tradition eine neue Auffaſſung, die Richtung auf das Gigantiſche zu ſetzen. Der Verſuch war verfrüht und wurde vereitelt. Erſt unter Ludwig XIV ſollte dieſe Tendenz zur Verwirklichung gelangen.

Was du Cerceau uns von der Architektur des rieſigen Werkes aufbewahrt hat, entſpricht, obwohl es nur die Gebäude des äuſseren Hofes ſind, dieſem Streben in einer Weiſe, der man die Genialität nicht abſtreiten kann, obgleich in den Formen und der Compoſition genug Willkür mitunterläuft. Der Architekt hat vor Allem, da er hier mit kleinen Formen nicht ausreichte, ſein Streben darauf gerichtet, die groſsen Verhältniſſe durch entſprechend groſse Formen auszuprägen. Zur Verwirklichung wendet er das Mittel an, welches gleichzeitig in Italien, namentlich durch

Digitized by Google

Palladio, zur Herrſchaft gelangte und von dem wir auch in Frankreich ſchon ein Beiſpiel gefunden haben: an den jüngeren Theilen des Schloſſes von Chantilly (§ 36). Es iſt die Anwendung koloſſaler Säulen- oder Pilaſterordnungen, welche zwei Stockwerke einſchlieſsen. An den Façaden des Hofes[1]) iſt dieſs Syſtem ſo geſtaltet worden, daſs mächtige cannelirte doriſche Pilaſter bis zum Dachgeſims aufſteigen, zwiſchen welchen im untern Geſchoſs abwechſelnd einmal eine hohe Arkade, darüber das ebenfalls ſehr hohe Fenſter des oberen Stockwerks, daneben im folgenden Syſtem eine niedrige, mit einer Baluſtrade theilweis verſchloſſene rechtwinklige Thüröffnung, darüber eine ſchlanke Niſche mit Statue angebracht iſt. Dieſs ganze Syſtem beruht auf einer Täuſchung, auf der Vorſpiegelung, daſs man es nur mit einem Stockwerk zu thun habe, weſshalb ſogar die Niſchen mit feiner Berechnung das Auge über die Linie hinwegführen, wo man den Fuſsboden des oberen Stockwerks zu ſuchen hat. Aber das Prinzip einmal zugegeben, iſt die Compoſition von eminenter Wirkung und verräth die Hand eines Meiſters vom erſten Range.[2])

Muſste der Architekt indeſs im Hofe ein geiſtreiches Verſtecken mit den Hauptlinien der innern Conſtruction ſpielen, ſo erhebt er ſich bei der Auſsenfaçade zu einer Behandlung, gegen welche die architektoniſche Logik nichts einzuwenden hat.[3]) Er gliedert ſeine Mauerflächen durch ungeheuere in derber Ruſtika aufgeführte, über einem hohen ſockelartigen Untergeſchoſs aufſteigende doriſche Pilaſter. Zwiſchen dieſen ordnet er jedes Mal zwei Fenſterſyſteme an und zwar im untern wie im obern Geſchoſs, doch ſo daſs er die Krönungen der unteren in die Brüſtungen der oberen hineingreifen läſst und auch hier die groſsen Verticallinien durchführt. Die Fenſter ſind ebenfalls mit Ruſtika eingefaſst, während die Füllmauern aus Backſtein beſtehen. Dieſe Compoſition iſt deſshalb ſo rationell, weil die gewaltigen Pilaſter nicht bloſs im Eindruck, ſondern in der Funktion als Strebepfeiler aufzufaſſen ſind, die demnach mit Recht ohne Rückſicht auf die innere Stockwerktheilung vom Sockel bis zum Dach eine Einheit bilden, innerhalb deren die Fenſter die innere Dispoſition vertreten und deutlich genug ausſprechen. Auch die Formen im Einzelnen ſind kraftvoll und noch ziemlich ſtreng behandelt, wenn auch in den gebrochenen Giebeln und verkröpften Geſimſen der Fenſter ſich die Willkür des Zeitgeſchmackes ankündigt. Auch die reicher gehaltene Dekoration der Hoffaçaden athmet denſelben Geiſt energiſcher Klarheit, denſelben groſsen Sinn für Verhältniſſe, rhythmiſchen Wechſel und harmoniſche Wirkung. Mit einem Wort, das Ganze iſt eine Compoſition erſten Ranges.

[1]) Vgl. die ſchöne Darſtellung bei Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 376, Fig. 7. — [2]) Auch in Chantilly hat man (vgl. Fig. 54 auf S. 143) eine ähnliche Anwendung von den Niſchen gemacht. — [3]) Abb. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 376, Fig. 6.

Digitized by Google

Auch hier wiſſen wir nichts über die Perſon des Architekten, wenn wir nicht einige Anzeichen wieder auf du Cerceau deuten dürfen. Den Reichthum der Phantaſie, die Groſsartigkeit der Compoſition, den lebendigen Sinn für die Wirkung der Maſſen, für feines Abwägen der Contraſte finden wir in ſeinen zahlreichen Entwürfen wieder. Die Anwendung koloſſaler Pilaſter doriſchen Stils auf zwei Geſchoſſe treffen wir in ſeinem Livre d'architecture von 1582 in dem Entwurf XXIII; ähnliche Ruſtikapilaſter wie zu Charleval wendet er in Nr. XX an. Gewichtiger vielleicht iſt der Umſtand, daſs er bei der Beſprechung von Charleval ein groſses Blatt mit lauter Varianten für die Ausbildung der äuſsern Façaden beifügt, zwiſchen denen der entwerfende Architekt dem Bauherrn offenbar die Wahl gelaſſen hatte. Doch geben wir zu, daſs wir es in dieſem Falle bloſs mit Vermuthungen zu thun haben. Nur das möchten wir betonen, daſs man ihm nach ſeinen übrigen Arbeiten einen ſolchen Entwurf wohl zutrauen darf.

§ 77.

Das Schloss du Pailly.

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung von zwei Schlöſſern über, welche weniger durch ihren Umfang als durch ihre claſſiſch edle Architektur Aufmerkſamkeit verdienen. In beiden glaubt man die Hand desſelben Architekten zu erkennen, wie denn beide auf das Geheiſs desſelben Beſitzers, des Marſchall von Tavannes, aufgeführt worden ſind. Gaspard de Saulx, Marquis von Tavannes, ſpielt in der Geſchichte Frankreichs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Kühn und tapfer, wagte er es am Hofe Heinrichs II als geſchworner Feind der Diana von Poitiers aufzutreten und wuſste dennoch durch ſeine kriegeriſchen Verdienſte den Marſchallſtab zu erlangen. In den Bürgerkriegen ſodann ragte er als heftiger Verfolger der Hugenotten hervor, und ſein Fanatismus ging ſo weit, daſs er zu dem Mordplan der Bartholomäusnacht ſeine Zuſtimmung gab, und nach Brantôme's Zeugniſs [1]) bei jener grauenhaften Kataſtrophe die Straſsen durcheilte mit dem Ruf: »Saignez, ſaignez! La ſaignée eſt auſſi bonne en tout ce mois d'Aout qu'en Mai!« Im Jahre 1563 erlitt er den Verluſt ſeines älteſten Sohnes und »croyant la paix de durée, il ſe met a baſtir le chaſteau de Pailly a quoy il emploie ſon bon menage ſ'excercit à la chaſſe«.[2])

Das Schloſs[3]), in dem kleinen Flecken Du Pailly, zwei Stunden von Langres gelegen, zeigt eine unregelmäſsige Geſtalt, die offenbar durch Benützung der Grundmauern eines mittelalterlichen Baues, vielleicht auch

[1]) Brantôme, Memoires, Capit. Franç., Art. Tavannes. — [2]) Mem. de Tavannes. — [3]) Aufn. bei Sauvageot, choix de palais. T. II; vgl. Rouyer et Darcel, art. architect. I, pl. 36. 37.

Digitized by Google

durch den Felsgrund, auf dem es errichtet iſt, ſeine Erklärung findet. Drei Seiten, von denen die eine jetzt zerſtört iſt, ſind rechtwinklig angelegt, die vierte bildet einen ſchiefen Winkel. Wo ſie auf die Façade ſtöſst, iſt ein groſser viereckiger Pavillon vorgebaut, welcher den Haupteingang enthält. An den übrigen drei Ecken ſind runde Thürme angebracht, deren Anlage vielleicht ebenfalls noch vom Mittelalter ſich herſchreibt. Die Auſsenſeiten des Schloſſes ſind völlig einfach, ohne architektoniſche Bedeutung. Ein Waſſergraben, über welchen zwei Zugbrücken und eine breite ſteinerne Brücke für den Haupteingang führen, umgiebt das Ganze. Im Gegenſatz zu der völligen Schmuckloſigkeit der übrigen Theile iſt der Pavillon des Einganges an der ſüdweſtlichen Ecke des Baues mit auſserordentlichem Reichthum durchgeführt. Ueber einem hohen Erdgeſchoſs, deſſen punktirte Ruſtikaquadern den Uebergang zu den ſchlichten Maſſen der anſtoſsenden Theile vermitteln, erheben ſich zwei Stockwerke von ſtattlichen Verhältniſſen, mit vortretenden gekuppelten Säulen dekorirt. Im erſten Geſchoſs ſind es ioniſche, im zweiten korinthiſche, ſämmtlich mit ſehr ſchlanken cannelirten Schäften, nur auf einfachen Plinthen ruhend. In der Mitte umſchlieſsen ſie ein hohes Fenſter mit doppeltem Kreuzſtab, während die Mauerflächen zu beiden Seiten durch reich eingerahmte Marmorplatten geſchmückt ſind. Der Fries im Hauptgeſchoſs iſt mit eleganten Blumen geziert und über den Säulen vorgekröpft, an den Intercolumnien aber unterbrochen. Das zweite Stockwerk dagegen ſchlieſst ein Kranzgeſims mit groſsen Conſolen, das die Stelle des Frieſes vertritt. Den oberſten Abſchluſs bildete ehemals eine von Pilaſtern eingefaſste Niſche mit der Reiterſtatue des Marſchalls. Alle Theile dieſer prächtigen Compoſition ſind durch elegante Gliederung und feine Ornamentik zu einem harmoniſchen Ganzen zuſammengeſtimmt. Die aus Laubwerk, Voluten und Masken beſtehenden Einfaſſungen der Marmorplatten, dieſe ſelbſt in ihrer edlen, maleriſchen Wirkung, die Frieſe in beiden Stockwerken, endlich die Fenſterrahmen mit ihren Ornamentbändern zeugen von einer Nachwirkung jener Dekorationsweiſe, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts noch einmal prächtig aufblüht.

Im Innern umſchlieſst das Gebäude einen regelmäſsigen quadratiſchen Hof von 70 Fuſs im Geviert. Der öſtliche Flügel iſt verſchwunden; der anſtoſsende nördliche beſteht gröſstentheils aus einem koloſſalen Donjon des Mittelalters, der mit ſeinen ſchweren Maſſen die übrigen Theile in ihrer Wirkung erdrückt, und ſelbſt das neben ihm angeordnete Hauptportal bei allem Reichthum kaum zur Geltung kommen läſst. Die gegenüberliegende ſüdliche Seite enthält an der öſtlichen Ecke ein rundes, gegen den Hof mit Arkaden geöffnetes Stiegenhaus mit Wendeltreppe, in der andern Ecke eine ins Innere hineingezogene zweite Treppe, die mit dem Pavillon des Eingangs in Verbindung ſteht, und zwiſchen beiden Treppen eine Arkade

Digitized by Google

Fig. 103. Schloss du Pailly. (Sauvageot.)

Digitized by Google

auf Rundbögen, darüber im oberen Stockwerk eine ſchmale Galerie. Die Wohnräume ſind hauptſächlich im weſtlichen Flügel und der anſtoſsenden Ecke des nördlichen vertheilt. Im oberen Geſchoſs iſt hier ein auf koloſſalen Conſolen über drei Fuſs vortretender Gang zur Verbindung des nördlichen und ſüdlichen Flügels angeordnet. Die ganze Conſtruction iſt in mächtiger Solidität aus einem granitartig harten Geſtein gebildet.

Die Architektur der einzelnen Hoffaçaden zeigt bei einer gewiſſen Mannigfaltigkeit vollkommene Harmonie in edlen claſſiſchen Formen von maſsvoller Behandlung, und nur vereinzelte Cartouchen ſind als mehr willkürliche Elemente eingemiſcht. Einfachheit und Gediegenheit herrſchen vor und haben auch die Anwendung uncannelirter doriſcher Pilaſter im Erdgeſchoſs, joniſcher im obern Stockwerk beſtimmt. Damit verbindet ſich in gutem Einklang die Ruſtika des Mauerwerks, die durch ihre regelmäſsige Punktirung ſich fein und elegant ausnimmt. Bis zum Kämpfergeſims der Bögen iſt ſelbſt an den Pilaſtern des Erdgeſchoſſes dieſe Ruſtika durchgeführt. Vorzüglich ſchön iſt das Verhältniſs der Oeffnungen zur Mauermaſſe abgewogen. Zwiſchen den einzelnen Arkaden ſind die breiten Wandflächen durch je zwei Pilaſter gegliedert, zwiſchen welchen noch Raum für kleine hübſch eingerahmte Tafeln geblieben iſt. Im Uebrigen beruht die Wirkung dieſer edlen Façade auf dem Contraſte der punktirten Ruſtika mit den glatten Flächen an Pilaſtern, Gebälken, Sockeln und Fenſterbrüſtungen. Den Abſchluſs macht über einem kräftigen Conſolengeſims eine Attika, die über den einzelnen Arkadenſyſtemen mit Giebeln gekrönt iſt, deren Tympanon eine Füllung von Cartouchen zeigt. Das offene Treppenhaus, das im oberſten Stockwerk mit korinthiſchen Pilaſtern dekorirt iſt und mit einer runden Kuppel abſchlieſst, verleiht dieſer Façade noch einen beſonderen maleriſchen Reiz.

Verwandte Behandlung macht ſich an der weſtlichen Façade geltend (Fig. 103), nur daſs hier ſtatt der Arkaden auch das Erdgeſchoſs groſse Fenſter mit Kreuzpfoſten zeigt, und daſs zwiſchen denſelben paarweiſe jene mächtigen Conſolen vorſpringen, auf welchen der Verbindungsgang ruht. Dieſe Conſolen ſteigen vom Sockel auf, ſind in halber Höhe durch energiſche Masken und von dort aus über einem Geſims durch Cannelirungen wirkſam dekorirt.

Mit gutem Grund hat der ausgezeichnete Meiſter dieſes Baues die höchſte Pracht für das ſchmale Stück der nördlichen Façade aufgeſpart, welches neben dem alten Donjon den Eingang zur Haupttreppe enthält. Drei Portale, zwei kleinere zu beiden Seiten, von denen das eine auf eine runde Nebentreppe führt, dazwiſchen der groſse Portalbogen des Haupteinganges, von doppelten doriſchen Pilaſtern umrahmt, durchbrechen das Erdgeſchoſs. Im oberen Stockwerk ſind es vortretende Compoſita-Säulen,

Digitized by Google

cannelirt und von übermäſsiger Länge, welche in der Mitte ein Fenſter, zu beiden Seiten Niſchen für Statuen einſchlieſsen. Darüber folgt die Attika und dann eine groſse Lucarne, deren gekuppeltes Bogenfenſter von Compoſitapilaſtern und auſserdem von Säulen derſelben Ordnung eingefaſst wird. Die Giebelkrönung und die Seitenabſchlüſſe dieſes Aufbaues mit ihren Voluten, Schnörkeln und Vaſen, ihren Genien und wappenhaltenden Löwen iſt nicht frei von barocken Elementen, gleichwohl aber von geſchickter und wirkſamer Gruppirung. Dieſes Prachtſtück von Architektur iſt in allen Theilen verſchwenderiſch dekorirt; die doriſchen Pilaſter des Erdgeſchoſſes haben Füllungen von Lorbeerblättern, die Portalbögen und die Fenſterrahmen ſind aufs Schönſte gegliedert, die Frieſe endlich in beiden Geſchoſſen mit Laubwerk ganz bedeckt. Schade, daſs die korinthiſchen Säulen des oberen Stockwerks auf zu niedrigen Sockeln ruhen und dadurch eine übermäſsige Länge erhalten haben, welche durch die drei gewundenen Bänder an der oberen Hälfte ihres Schaftes noch fühlbarer wird. An der Fenſterbrüſtung ſieht man das Wahrzeichen des Marſchalls, einen Pegaſus, darunter ſeine Deviſe: »quo ſata trahunt«.

Von der ehemals reichen Ausſtattung des Innern haben die Stürme der Revolution wenig übrig gelaſſen. Zu den beſterhaltenen Theilen gehört die Haupttreppe, die in Anlage und Ausſchmückung einen vornehmen Eindruck macht. Sie ſteigt von dem Veſtibül in geradem Lauf, mit einem Tonnengewölbe bedeckt und mit elegant eingerahmten Marmorplatten an den Wänden dekorirt, zu dem erſten Podeſt empor, von wo ſie in zwei Armen zum oberen Geſchoſs weiter führt. Ein ſtattliches Veſtibül mündet hier auf die ſogenannte »Salle dorée«, die den ganzen Raum des Donjon einnimmt. Der Saal hatte im Mittelalter ein Tonnengewölbe, welches die Renaiſſance durch eine hölzerne Balkendecke verkleidete. Die Balken zeigen noch jetzt Spuren von Malerei, ebenſo ſind die tiefen Fenſterniſchen mit mythologiſchen Fresken, freilich von geringem Werth, bedeckt. Ein prachtvoller Kamin (vgl. Fig. 20, S. 55), auf akanthusgeſchmückten Conſolen mit doriſchem Fries, darüber ein Aufſatz, der von gekuppelten fein cannelirten korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst wird und von üppigem Cartouchenwerk mit Fruchtgehängen bedeckt, zeigt das von zwei geflügelten Greifen gehaltene Wappen des Erbauers. Farben und reiche Vergoldung, zu denen eingelaſſene Marmorplatten ſich geſellen, ſteigern den Eindruck dieſes prächtigen Werkes. Zwei Galerieen führten ehemals von dieſem Saale zu der kleinen Kapelle, welche im nordweſtlichen Thurme liegt. Sie war mit einer Kuppel bedeckt, die auf noch vorhandenen cannelirten Säulen ruhte, zwiſchen denen die Reliefgeſtalten von ſechs Tugenden angebracht ſind. Gegenwärtig dient die Kapelle bedauerlicherweiſe als Taubenſchlag.

Digitized by Google

§ 78.
Das Schloss Sully.

Der zweite Bau, welchen der kriegeriſche Marſchall ausführen ließ, iſt das in Burgund zwei Meilen von Autun gelegene Schloſs Sully.[1]) Es wurde 1567 begonnen, doch wird in den Jahren 1596, 1609 und ſelbſt 1630 noch von weiteren Arbeiten berichtet. Der Marſchall ſtarb hier im Jahre 1573. Mit den beiden glänzenden Bauten, die er hinterlaſſen hat, ſteht eine Aeuſserung ſeiner Memoiren in ſeltſamem Widerſpruch. Er ſagt: »Les baſtiments ſont un honorable appauvriſſement et une eſpèce de maladie; a peine ceux qui ont commencé ſ'en peuvent tirer. Si c'eſt pour laiſſer memoire de nous, elle tourne plus à l'architecte; cela eſt hors de nous, ainſi que ſi ceux qui ont des chevaux, des pierreries et de l'argent, devaient acquérir reputation pour les poſſéder. Et le pis eſt qu'il ne ſe bâtit rien au gré de la poſtérité qui fait ſouvent les portes là où ont été les fenêtres, et peu de gens verront ces baſtiments ſans y trouver à redire. Que ſi nous cherchons la beauté, la ſymmétrie, quelle voûte plus belle que le ciel? Quel jardinage, quelle allée plus belle que la campagne?« Verſtändlicher freilich werden uns dieſe Klagen, wenn wir ſie nicht als Aeuſserungen des Erbauers, ſondern ſeines Sohnes und Erben, der die Memoiren redigirt hat, auffaſſen.

Das Schloſs Sully[2]) bildet ein ziemlich regelmäſsiges Viereck, deſſen Flügel ſich um einen faſt quadratiſchen Hof von 125 zu 115 Fuſs gruppiren. Das Aeuſsere iſt ohne architektoniſche Bedeutung. Auf den Ecken erheben ſich diagonal geſtellte Pavillons, vielleicht ein ſpäterer Zuſatz; in der Mitte der nördlichen Façade hat man neuerdings eine gothiſche Kapelle vorgebaut. Der Eingang, zu dem man über einen Graben gelangt, liegt in der Mitte der Oſtſeite.

Alles architektoniſche Intereſſe concentrirt ſich auf die vier Façaden des Hofes. Sie gehören neben denen des Schloſſes du Pailly zu den reinſten Schöpfungen dieſer Epoche. In ähnlich ſtrengem Geiſt der Claſſicität entworfen, ſchlieſsen ſie ſich noch enger als jene der italieniſchen Auffaſſung an. Daher das ſtarke Betonen der horizontalen Linie, das Zurückdrängen der Dachgeſchoſſe, die zwar noch beibehalten, aber untergeordnet und ſelbſt nicht einmal glücklich behandelt ſind. Vor Allem bezeichnend iſt die maſsvoll ernſte Gliederung und Dekoration in den ſchlichteſten Formen der Antike. Die einzelnen Façaden ſind auch hier, bei durchgehender einheitlicher Grundſtimmung, verſchieden behandelt; nur die ſüdliche und nördliche entſprechen einander. In der Axe der Weſtfaçade, dem Eingang gegen-

[1]) Nicht zu verwechſeln mit Sully-ſur-Loire, einem mächtigen mittelalterlichen Bau. — [2]) Aufn. bei Sauvageot, choix de palais, Vol. I. Vgl. dazu les châteaux hiſtoriques I, 1 ff.

Digitized by Google

über, tritt ein Pavillon vor, der das Hauptportal und Treppenhaus enthält. Während aber im Schloſs du Pailly dieſer Theil der Anlage ſich um ein Stockwerk über die anderen Gebäudemaſſen erhebt, herrſcht hier auch für den Pavillon die ſtreng durchgeführte Horizontale des gemeinſamen Hauptgeſimſes.

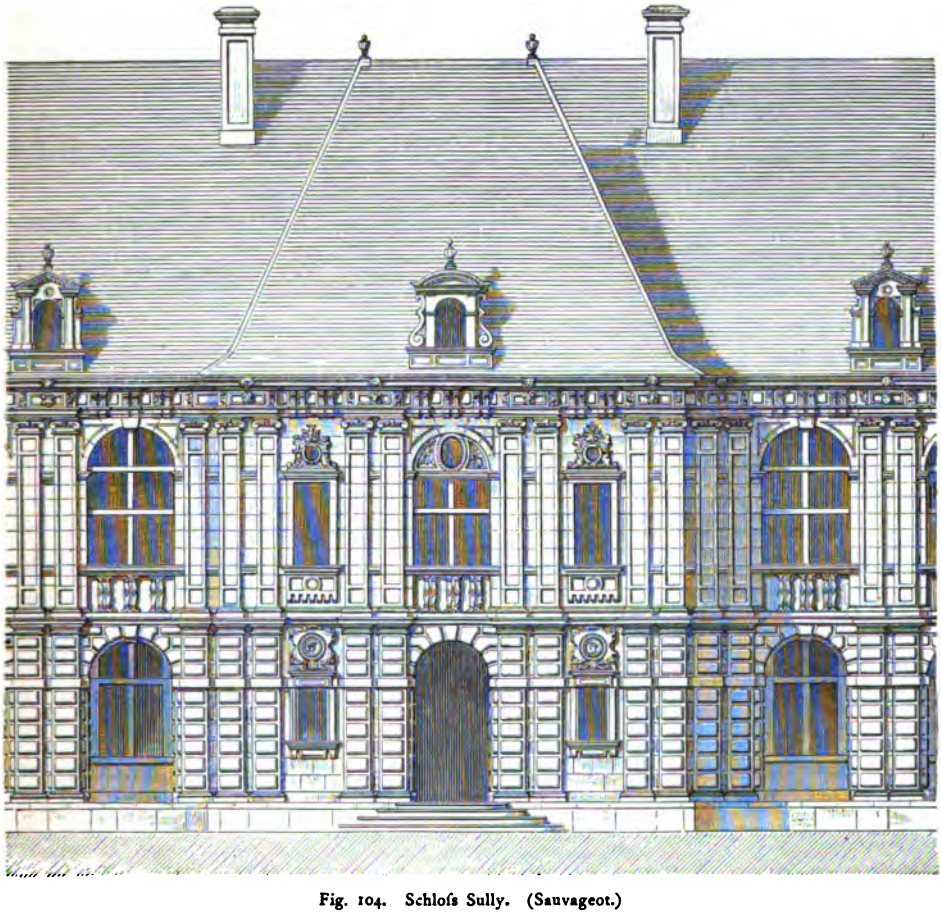


Fig. 104. Schloſs Sully. (Sauvageot.)

Die Anordnung dieſer Façade beruht auf einem Syſtem doppelter Pilaſter, die aber näher zuſammentreten, als im Schloſs du Pailly. (Fig. 104.) Wie dort iſt auch hier im Erdgeſchoſs die doriſche, im oberen die ioniſche Ordnung angewendet, erſtere gleich dem Stockwerk, zu welchem ſie gehört, in ungeſchmückter Ruſtika behandelt. Tiefe Bogenniſchen, innerhalb deren die groſsen Fenſter liegen, öffnen ſich zwiſchen den Pilaſtern. Im oberen Geſchoſs ſind mächtige Rundbogenfenſter mit doppelten Kreuzſtäben

Digitized by Google

angebracht. An ihren Brüſtungen ſieht man in Relief eine Baluſtrade nachgebildet. Ein Kranzgeſims mit paarweiſe verbundenen Akanthusconſolen macht einen ebenſo kräftigen wie eleganten Abſchluſs. Der Mittelbau hat zu beiden Seiten des Bogenportals kleinere viereckige Fenſter, über welchen Medaillonköpfe in reichen Barockrahmen angebracht ſind. Aehnlich iſt hier auch das obere Geſchoſs behandelt.

Zeichnet ſich dieſe Façade durch ſchöne Verhältniſſe, glücklichen Gegenſatz der Oeffnungen zu den Mauerflächen und lebendigen Rhythmus aus, ſo gilt dieſs in noch höherem Maaſse von der ſüdlichen und nördlichen Façade. Auch hier ſind im Erdgeſchoſs Arkaden, im oberen Stockwerk Rundbögen zur Einfaſſung der Fenſter angeordnet; allein die Oeffnungen ſind paarweiſe durch einen Pilaſter verbunden, von der folgenden Gruppe aber durch zwei Pilaſter und eine breite Mauermaſſe getrennt, ſo daſs ein ungemein lebensvoller Rhythmus, noch glücklichere Contraſte, noch edlere Verhältniſſe entſtehen. Unbedenklich iſt dieſe Façade wohl eine der edelſten, welche die franzöſiſche Renaiſſance jener Epoche hervorgebracht hat. Die breiten Mauerflächen ſind im Erdgeſchoſs mit Büſten in Medaillons, im oberen Stockwerk mit viereckigen Flachniſchen geſchmückt, über welchen Reliefköpfe in ovalen Medaillons mit eleganten Cartoucherahmen angebracht ſind. In der Axe der ſüdlichen Façade führen die beiden mittleren Arkaden zur Haupttreppe.

Das Innere des Schloſſes hat zahlreiche Umgeſtaltungen erfahren. Nur ein Zimmer zeigt noch unverſehrt ſeine alte Ausſtattung, die gemalten Balken der Decke, den ſtattlichen Kamin und ſogar die prächtigen Teppiche jener Zeit. Auſserdem iſt in einem Saal ein groſser Kamin mit luxuriöſer plaſtiſcher Dekoration erhalten. Sein ſtark vorſpringender Mantel ruht auf Säulen von höchſt phantaſtiſcher Form und Dekoration. Endlich ſieht man in der Apſis der Kapelle eine köſtliche Decke, die in bemaltem Schnitzwerk Arabesken, Masken und Figuren, untermiſcht mit Cartouchen von eleganter Zeichnung, enthält.

§ 79.

Das Schloss Angerville-Bailleul.

Wie allgemein das einmal für die Schloſsanlagen gewonnene Grundmotiv aufgenommen und in verſchiedenen Umgeſtaltungen durchgeführt wurde, beweiſt eine Anzahl von Gebäuden der Epoche. Als eines der intereſſanteren gedenken wir hier des kleinen durch Sauvageot[1]) bekannt gemachten Schloſſes Angerville. In der Normandie, nahe bei Fecamp belegen, gehört es zu den kleineren, aber auch zu den eleganteren Schö-

[1]) Choix de palais etc. Vol. III.

Digitized by Google

pfungen dieſer Epoche. Ueber ſeine Entſtehung iſt nichts ermittelt worden, aber der Charakter ſeiner Formen zeugt für die letzten Decennien des 16. Jahrhunderts. Denn die antiken Ordnungen ſind zwar mit gutem Verſtändniſs und in aller Reinheit behandelt, aber in der häufigen Anwendung eines theils trockenen, theils bizarren Cartouchenwerks und in manchen andern ſchon barocken Elementen ſpricht ſich der Uebergang zur Kunſtweiſe des 17. Jahrhunderts unverkennbar aus.

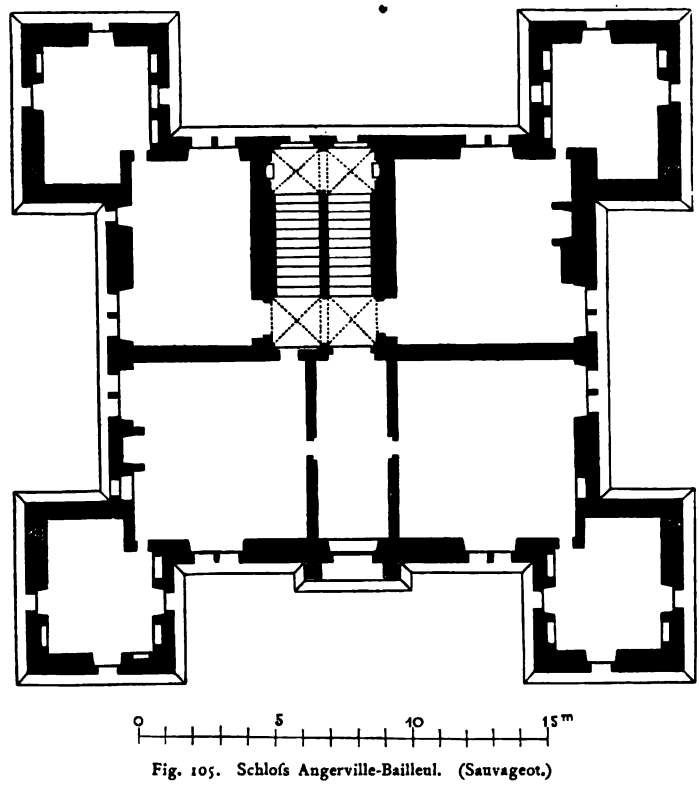


Fig. 105. Schloſs Angerville-Bailleul. (Sauvageot.)

Der Grundriſs des kleinen Gebäudes (Fig. 105) zeigt ein Rechteck ohne Hof, flankirt von vier Pavillons. Es iſt die ſchon früher für ſolche Anlagen feſtgeſtellte Form, wie wir ſie z. B. in Martainville fanden, nur daſs aus den früheren runden Eckthürmen jetzt Pavillons geworden ſind und daſs möglichſte Regelmäſsigkeit der Anlage erſtrebt iſt. Der Eingang, von Säulen flankirt, liegt in der Mitte der Façade und führt in ein Veſtibül, das mit Kreuzgewölben bedeckt und an den Wänden mit Niſchen geſchmückt iſt. In der Verlängerung desſelben gelangt man zu der bequem angelegten Treppe, die in geradem Lauf zu einem mit Niſchen ausgeſtatteten und mit

Digitized by Google

Kreuzgewölben bedeckten Podeſt und von da in rückwärtiger Wendung zum oberen Geſchoſs führt. Die Eintheilung der Räume iſt im unteren wie im oberen Stockwerk dieſelbe, nur daſs im Erdgeſchoſs der ausſpringende Theil der Pavillons als kleines Kabinet abgetrennt iſt. Vier Zimmer im Hauptbau, ſämmtlich von gleicher Gröſse bis auf das eine, welches durch die Treppenanlage beſchränkt wird, und vier damit verbundene Nebenzimmer in den Pavillons bilden das Ganze. Die Zimmer im Hauptbau erhalten durch breite gekuppelte Fenſter, die Räume in den Pavillons durch ſchmale einfache Fenſter ihr Licht.

Beſondere Sorgfalt iſt auf die künſtleriſche Durchführung der Façade verwendet. (Fig. 106.) Und zwar concentrirt ſich der reichere Schmuck derſelben auf den mittleren Theil, der das Portal enthält. Im Erdgeſchoſs ſind es elegant cannelirte doriſche Säulen, die frei vortretend mit kräftigem Gebälk das Portal einrahmen. Ueber dem letzteren ſieht man ein von Greifen gehaltenes Wappen in mehr reicher als geſchmackvoller Compoſition von einem abenteuerlichen Gemiſch widerſprechender Formen in willkürlicher Zuſammenſtellung. Häſsliche ſirenenartige Fabelweſen, Genien mit Fruchtſchnüren, Trophäen und Schilde in wunderlicher Art zuſammengeſtellt, erhalten durch die Schnörkel der Cartouchen vollends das Gepräge der Barockzeit. Dazu kommen die einzelnen Quader, die ebenſo roh als unmotivirt das Rahmenprofil des Portals und der Fenſter durchſchneiden. Im erſten Stockwerk folgen ioniſche und im zweiten korinthiſche Säulen, ſämmtlich cannelirt und zierlich gearbeitet. Darüber ſteigt ein eleganter ſchlanker Glockenthurm mit einer Laterne bekrönt empor, eingefaſst von korinthiſchen Säulen, die auf lang gezogenen Conſolen ruhen. Das Einzelne iſt auch hier ſchon ſehr barock, doch läſst ſich nicht leugnen, daſs die Compoſition dieſer Mittelpartie im Ganzen einen originellen und lebensvollen Eindruck macht. Verſtärkt wurde derſelbe durch die urſprüngliche Anordnung der Dächer. Nicht bloſs die Eckpavillons haben ſteile Pyramidendächer, ſondern auch das Dach des Hauptbaues war in zwei ſelbſtändige hohe Dächer zerlegt, ſo daſs der Glockenthurm mit ſeiner zierlichen Laterne ſich um ſo wirkſamer gegen den Himmel abſetzte. Dazu kommt endlich der ungemein reiche figürliche und ornamentale Schmuck in getriebenen Bleiverzierungen, welche die Dächer krönen und die zwar ebenfalls ſchon willkürlichen aber originellen und keck componirten Dachfenſter.

Von der inneren Ausſtattung ſind nur Bruchſtücke der elegant gearbeiteten, aber in der Compoſition barocken und in der Zeichnung mageren Holzvertäfelung der Wände erhalten.

Digitized by Google

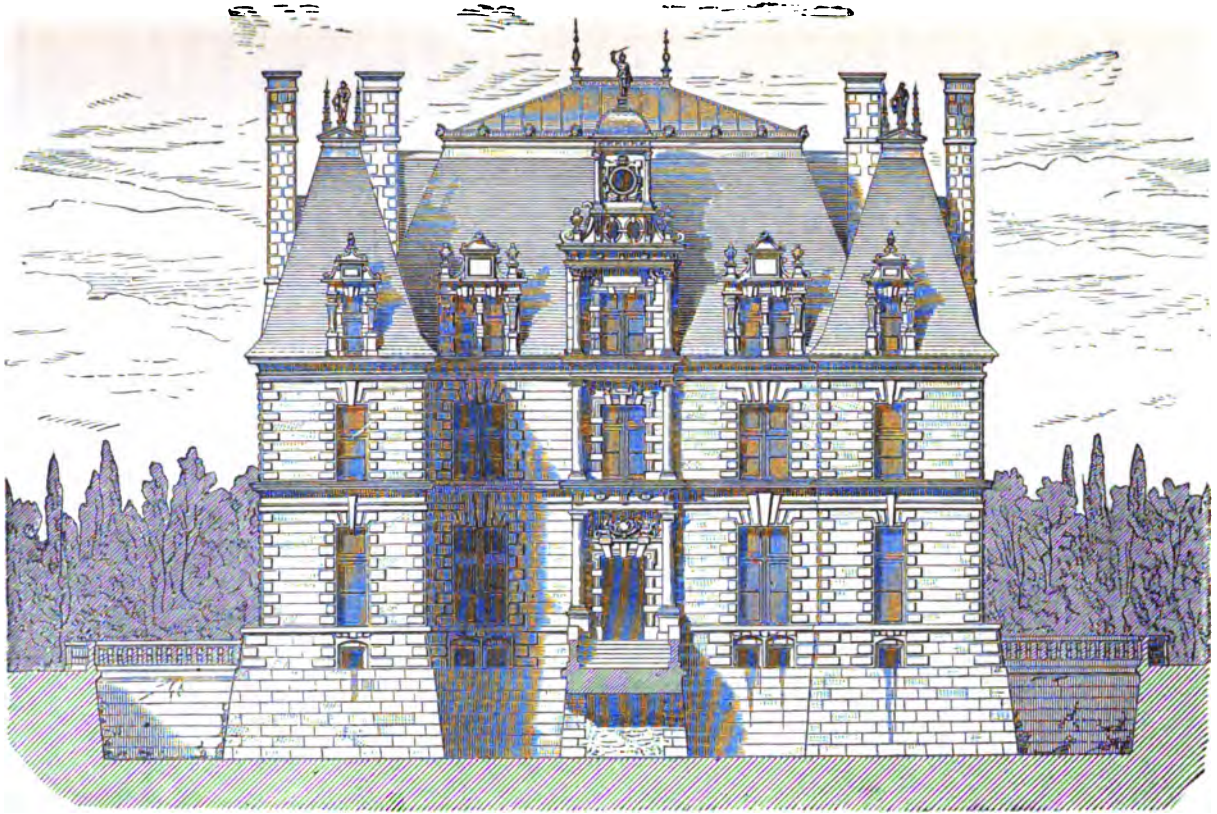


Fig. 106. Schloſs Angerville. (Sauvageot.)

Digitized by Google

§ 80.
Das Schloss Maune.

Die lebhafte Beſchäftigung mit geometriſchen Formen und Conſtructionen, der ſich die Architekten der Renaiſſance mit Vorliebe hingaben, führte ſie gelegentlich dazu, ſtatt der naturgemäſsen rechtwinkligen Anlage einzelne Verſuche mit complicirteren Grundriſſen zu machen. Der Kreis und die verſchiedenen Arten von Polygonen in mannigfacher Anwendung und Verbindung ſpielen dabei eine Hauptrolle, und es iſt, als ob in ſolchen Compoſitionen ein Stück Phantaſtik aus früheren Epochen nachſpuke, um ſich auf Koſten des ſonſt ſo rationellen Baugeiſtes dieſer Zeit geltend zu machen. In Italien iſt das Schloſs Caprarola ein merkwürdiges Beiſpiel dieſer Richtung. Für Frankreich liefert du Cerceau wenigſtens auf dem Papier in einer Anzahl von Entwürfen ſeines Livre d'architecture Vorbilder zur Genüge. Freilich bemerkt er dabei gelegentlich, wenn er gar zu ſeltſame Erfindungen darbietet, er theile ſie mit »plus pour plaiſir et diverſité que pour autre chôſe«.[1]) In Wirklichkeit hat ſich ein Bauwerk dieſer Gattung bis auf unſere Tage erhalten zum Beweiſe, daſs bisweilen auch hier aus ſolchen Spielen der Einbildungskraft monumentaler Ernſt wurde.

Es iſt das kleine Schloſs Maune (Mosne), bei der Eiſenbahnſtation Tanlay, an der Linie von Paris nach Lyon, im alten Burgund, Departement der Yonne gelegen.[2]) Der Herzog von Uzés lieſs es in Form eines regelmäſsigen Fünfecks erbauen, auf deſſen Ecken nach auſsen thurmartige Vorſprünge, theils als Erker, theils als Treppen dienend, ſich erheben (Fig. 107). In der Mitte des Gebäudes, ſagt du Cerceau, iſt unten ein Springbrunnen angebracht, um den ſich in einem Fünfeck eine doppelte Wendeltreppe hinaufzieht, zur Verbindung der wenigen groſsen Gemächer, in welche die einzelnen Stockwerke getheilt ſind. Die Treppe iſt ganz durchbrochen, ſo daſs man beim Auf- und Abſteigen immer den Brunnen ſieht. Derſelbe Gewährsmann rühmt die Zweckmäſsigkeit der Anlage: »En ce baſtiment y a poëlle, eſtuves, baignoires, fort bien pratiquéz, à cauſe de la fontaine: enſemble ſalles, chambres, garderobbes et toutes commoditez neceſſaires à un logis, chasqu'un eſtage accommodé de ce qui y eſt beſoin«. Das Dach des Fünfecks bildet eine Pyramide, aus deren Mitte ſich eine kleine Laterne erhebt. Eine ausführliche Beſchreibung widmet du Cerceau der Conſtruction der Balkendecke mit ihrem reichen Schmuck.

Eine Umfaſſungsmauer mit Arkaden umgiebt in Hufeiſenform den Bau und öffnet ſich gegen ein Gartenparterre mit Weiher und Springbrunnen,

[1]) Livre d'architecture von 1582 Nr. XXXVIII. — [2]) Aufn. bei du Cerceau Vol. I, wo im Text durch einen leicht erklärlichen Druckfehler Manne zu leſen iſt, während die Tafeln nach damaliger Schreibweiſe richtig Maune geben.

Digitized by Google

das an der entgegengeſetzten Seite wieder mit einem Halbkreis abſchlieſst. Auf der andern Seite führt vom Schloſs ein Verbindungsgang, der aus offenen Arkaden und einem Dachgeſchoſs beſteht, nach dem äuſseren Wirthſchaftshofe, der eine ovale Form zeigt, eigentlich zwei Halbkreiſe, welche durch vorſpringende rechtwinklige Bauten verbunden werden. Der dem Schloſs zugewendete Halbkreis enthält im Erdgeſchoſs offene Arkaden, im Dachgeſchoſs Dienſtwohnungen. Der andere Halbkreis beſteht nur aus einer Umfaſſungsmauer, die in der Mitte durch das Eingangsthor unterbrochen iſt. Feſtungsartige Mauern, im Rechteck angelegt und von breiten Gräben umſchloſſen, ziehen ſich um die ganze Schloſsgruppe ſammt dem Garten herum. Die Architektur des Aeuſsern iſt von abſoluter Nüchternheit, ohne eine Spur von künſtleriſcher Form. Wir erwähnen das wunderliche Gebäude nur, weil es für eine Richtung des Baugeiſtes jener Zeit bezeichnend iſt, im Uebrigen, um mit du Cerceau zu reden, »plus pour plaiſir et diverſité que pour autre choſe«.

§ 81.

Die Gärten der Renaissance.

Wir würden nur ein unvollſtändiges Bild der franzöſiſchen Renaiſſanceſchlöſſer beſitzen, wenn wir nicht einen Blick auf die Gartenanlagen werfen wollten. Schon die mittelalterliche Burg beſaſs, wo irgend der Platz es geſtattete, einen Garten, in welchem man auſser den Küchenkräutern und den Fruchtbäumen ein Blumenparterre, namentlich von Roſen und Lilien, Rebengänge, Raſenplätze mit ſchattenden Bäumen, bisweilen auch Weiher und, wo der Ort es gab, Springbrunnen hatte. In den Gärten ſtolzirten Pfauen und in den Weihern ſpiegelten ſich Schwäne. Unter Karl V erwähnen die Rechnungen des Louvre einen »Iehan Baril, faiſeur de treilles, pour avoir faict un grand préau èsdicts iardins et faict de merrien (de bois) un lozengié tout autour, à fleur de liz et à créneaux«.[1]) Doch war immerhin der Raum für ſolche Anlagen beſchränkt, das Leben ſelbſt zu unruhig und kriegeriſch bewegt, die Rückſicht auf Befeſtigung und Vertheidigung zu ausſchlieſslich, um jenen Gärten eine gröſsere Bedeutung zu geben. Als aber im 15. Jahrhundert das Naturgefühl immer mächtiger erwachte und in der Kunſt einen lebhaften Widerhall fand, als die flandriſchen Meiſter zuerſt ihre heiligen Geſtalten vom Goldgrund erlöſten und mitten in das blühende Leben des Lenzes hineinſtellten, wurde alsbald auch die Gartenanlage ein Gegenſtand künſtleriſchen Studiums, äſthetiſcher Ausbildung. Es iſt bezeichnend für das geſteigerte Naturgefühl der Zeit, daſs wir ſo oft in den anziehendſten Bildern der Meiſter des 15. Jahrhunderts die Madonna

[1]) Comptes du Louvre, citirt von A. Berty, la renaiſſ. monum. Vol. I.

Digitized by Google

im Roſenhag dargeſtellt ſehen, und daſs auf allen Bildern ein Teppich von natürlichem Raſen, mit Blumen durchwirkt, ſich den Geſtalten unterbreitet.

Den entſcheidenden Anſtoſs gab aber auch hier Italien. Schon bei dem Kriegszuge Karls VIII nach Neapel ſind die Berichterſtatter von nichts ſo entzückt, wie von den bezaubernden Gärten der italieniſchen Villen. Die Herrlichkeit des Gartens von Poggio reale feſſelt den König und ſeine Cavaliere mehr als alle andern Schöpfungen der Kunſt, und ebenſo entzückt ſpricht ſich Jean d'Auton über die Schönheit des Parks von Pavia aus. (Vgl. § 1.) Kein Wunder, daſs fortan bei allen Schloſsbauten die Anlage der Gärten mit beſonderem Nachdruck gepflegt wurde. Uebereinſtimmend kann man bei aller Abwechslung folgende Grundzüge beobachten.[1]) Die unmittelbare Nähe des Schloſſes, d. h. der herrſchaftlichen Wohnräume, wird für die Anlage eines Parterre von Blumen vorbehalten, ſo daſs man nicht bloſs aus den Zimmern den Blick über dasſelbe genoſs, ſondern auch durch Treppen ſchnell dahin gelangen konnte. Die Anordnung ſolcher Treppen zur Verbindung mit dem Garten wird z. B. in den Urkunden von Fontainebleau ausdrücklich vorgeſchrieben. Bezeichnend für die künſtleriſche Geſinnung der Zeit iſt die ſtreng ſymmetriſch-regelmäſsige Behandlung dieſer Blumenparterres, die ſelbſt da feſtgehalten wird, wo man im Schloſsbau, durch ältere Theile gehemmt, ſich die Regelmäſsigkeit und Symmetrie verſagen muſste. Gaillon bietet ein merkwürdiges Beiſpiel. Die einzelnen Blumenbeete erhalten mannigfaltige Zeichnungen, nicht bloſs in rhythmiſch bewegten Ornamenten, ſondern auch in allerlei Spielereien mit Namenszügen, Emblemen und Deviſen. In dem bunten Schmuck dieſer unendlich abwechſelnden Formenwelt, die einerſeits an die Muſter der emaillirten Fuſsböden, andrerſeits an die Ornamentik der Decken erinnert, hat die dekorative Luſt der Renaiſſance wieder ihre Unerſchöpflichkeit bewährt. Häufig findet man eins oder auch zwei dieſer Blumenfelder als Labyrinthe, oder wie es damals hieſs, als Dädalus ausgebildet, eine Form, welche auf die Irrgänge in den Fuſsböden der mittelalterlichen Kirchen zurückführt. Was dort dem ablaſsbedürftigen Beter als Penſum für ſeine fromme Kaſteiung vorgezeichnet wurde, gewann hier den Charakter eines neckiſchen Spiels. Solche Labyrinthe zeigt bei du Cerceau der Garten der Tuilerien, und in doppelter Anlage kommen ſie in Gaillon und Montargis vor.

Zur beſſeren Ueberſicht des heiteren Ganzen lieſs man rings um das Blumenparterre, mit dieſem durch Treppen verbunden, erhöhte Terraſſen ſich hinziehen, breit genug, um einer feſtlichen Geſellſchaft zum Luſtwandeln zu dienen. Von der Sorgfalt, mit welcher man auch dieſe Theile ausſtattete,

---

[1]) Rabelais in ſeiner Schilderung der Thelemitenabtei (vgl. § 7) giebt auch von den Gartenanlagen das jener Zeit vorſchwebende Idealbild.

Digitized by Google

geben die Baurechnungen von Gaillon zahlreiche Beweiſe. Namentlich erhalten die Fuſsböden reiche Muſter durch verſchiedenfarbige glaſirte Steine. Ein Bruchſtück ſolcher Fuſsböden hat man in neuerer Zeit zu Anet gefunden. In der Regel werden die Terraſſen nach auſsen durch Mauern abgeſchloſſen, aber früh ſchon umgiebt man ſie auf einer oder mehreren Seiten mit bedeckten Arkaden, um je nach Belieben ſchattige oder geſchützte ſonnige Wandelbahnen zu erhalten. Schon in Gaillon ſind zwei Seiten des Gartens mit bedeckten Galerieen umzogen, die an den Enden auf Pavillons münden. So gewann man mitten im Garten in der ſchönſten Umgebung Räume für ſtille Zurückgezogenheit und ruhige Meditation. Aehnlich ſieht man es an einer Seite der Gärten zu Vallery und zu Chantilly, in noch vollſtändigerer

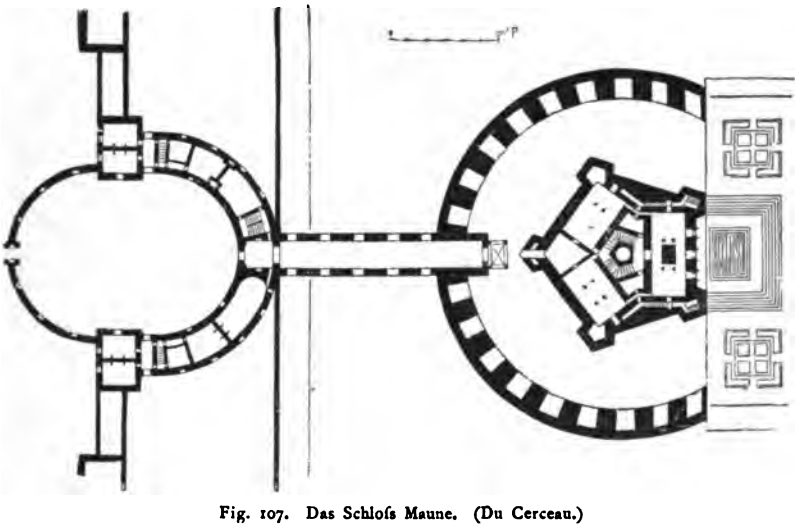


Fig. 107. Das Schloſs Maune. (Du Cerceau.)

Weiſe zu Dampierre. Das ſchönſte Beiſpiel bot aber Anet, wo auf drei Seiten das groſse Gartenparterre von Galerieen mit Arkaden in Ruſtika umzogen wurde, was, wie du Cerceau ſagt, »donne au iardin vn merueilleux eclat à la vuë«. Bisweilen verbindet man damit kleine Bethäuſer, wie die noch gothiſchen Kapellen im Garten zu Bury und zu Gaillon. Aehnlich zu Blois, wo ein langer gedeckter Laubengang vom Schloſs um drei Seiten des Gartens ſich hinzieht und ſchlieſslich auf die Kapelle mündet. Dagegen ſehen wir ſpäter de l'Orme im Park von Villers-Coterets eine Kapelle in ſtreng antiken Formen aufführen. Ein Hauch von ſtiller Naturandacht mochte in ſolcher Umgebung dieſe kleinen Oratorien umſpielen und den Einſamen zur Sammlung des Gemüthes ſtimmen.

Digitized by Google

Aber auch ſonſt wird für ſchattige Gänge geſorgt. Leichte Holzgalerieen mit Epheu oder Reben umrankt, ſind in wohlabgemeſſener Anordnung zwiſchen die Blumenbeete vertheilt, ſei es, daſs ſie in der Mitte das Parterre durchſchneiden oder an den Seiten ſich hinziehen. Und zwar ſind es nicht bloſs die anſpruchsloſen Conſtructionen leichter Laubengänge mit gebogenen Lattendecken, nach Art von Tonnengewölben, ſondern die Kunſt des Zimmermanns erhebt dieſe Conſtructionen bald zu höherer Bedeutung, bildet an ihnen die Formen des Steinbaues mit angemeſſener Umgeſtaltung nach, giebt der Compoſition höheren architektoniſchen Werth dadurch, daſs die langen Galerieen an den Endpunkten und etwa noch in der Mitte durch erhöhte Pavillons unterbrochen werden. Das ſchönſte Beiſpiel dieſer Art war zu Montargis (Fig. 108); andere ſah man zu Verneuil, zu Charleval, Beauregard, hier in ſtreng antiker Behandlung mit durchweg geradem Gebälk und Giebeln an den Pavillons, freier dagegen in charakteriſtiſch ausgeprägter Holzconſtruction zu Bury.

Herrſchte in dieſem Kernpunkt der Gartenanlagen das ſtreng-architektoniſche Geſetz, ſo trat in wirkſamen Contraſt dazu der weite Ring ausgedehnter Parkanlagen, in welchen man dem Walten der Natur und der Vegetation gröſsere Freiheit lieſs. Zwar die Obſtgärten mit ihren Raſenflächen und regelmäſsig ausgetheilten Fruchtbäumen halten das Geſetz der Symmetrie feſt, bilden aber doch einen Uebergang zu der freieren Bewegung der groſsen Laubmaſſen des anſtoſsenden Parks. Dieſer ſelbſt, von breiten Baumalleen in allen Richtungen durchzogen, mit ſeinen Raſenflächen und Laubmaſſen, vermittelt endlich den Uebergang in die freie Natur, mit der er die Schöpfung des menſchlichen Geiſtes verknüpft.

Zu dieſen beiden Elementen, der Vegetation und der Architektur, geſellt ſich als dritter nicht minder wichtiger Faktor das Waſſer. Im Mittelalter hatte man ſich bei den Gärten in dieſem Punkte mit dem behelfen müſſen, was die Natur freiwillig und zufällig bot. Die Architekten der Renaiſſance in ihrer wiſſenſchaftlichen Durchbildung waren aber zugleich tüchtige Hydrauliker und wuſsten den Gärten den belebenden Schmuck ſpringender Waſſer zu geben. In Gaillon finden wir Pierre Valence von Tours mit der Leitung und Anlage des Springbrunnens für den Garten und Schloſshof beſchäftigt. In den Baurechnungen Franz' I wird ausdrücklich der Fontainen gedacht, welche in St. Germain und Villers-Coterets angelegt werden ſollen. Das Wenigſte, was gefordert wird, iſt ein Springbrunnen inmitten des Gartenparterres, der dann manchmal wie in Gaillon und Blois durch einen leichten in Holz conſtruirten Pavillon, der ihn umſchlieſst, zu einem behaglich kühlen, halb geſchloſſenen Platze umgewandelt wird. Wo die ungewöhnliche Breite des Gartens es erheiſcht, wie in Anet und Charleval, bringt man zwei Fontainen in gleichmäſsigem Abſtand an. Reichere

Digitized by Google

Waſſerkünſte mit Grotten und Cascaden kommen in dieſer Zeit kaum ſchon vor. Nur zu Chenonceau und zu Gaillon finden ſich Beiſpiele, beide jedoch erſt aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als Zuſätze ſpäterer Zeit.

Eine viel eingreifendere Rolle kam dieſem Elemente zu, wo die Nähe eines Fluſſes Waſſer in reicher Fülle gewährte. Da wird nicht bloſs rings um den Garten ein Kanal gezogen, ſondern bisweilen in öfterer Wiederholung durchſchneidet das belebende Element mit parallelen Armen den Garten, wie in der prächtigen Anlage von Verneuil, oder es wird in ganzer Breite als ſchön eingefaſstes Baſſin in die Gartenanlage eingeführt, wie in Charleval, Vallery und beim weiſsen Hauſe zu Gaillon. Wo in dieſer Weiſe das Waſſer von allen Seiten die Gärten umzieht, da ſucht man dasſelbe auch dem Auge des Beſchauers unmittelbar nahe zu rücken. Daher fallen

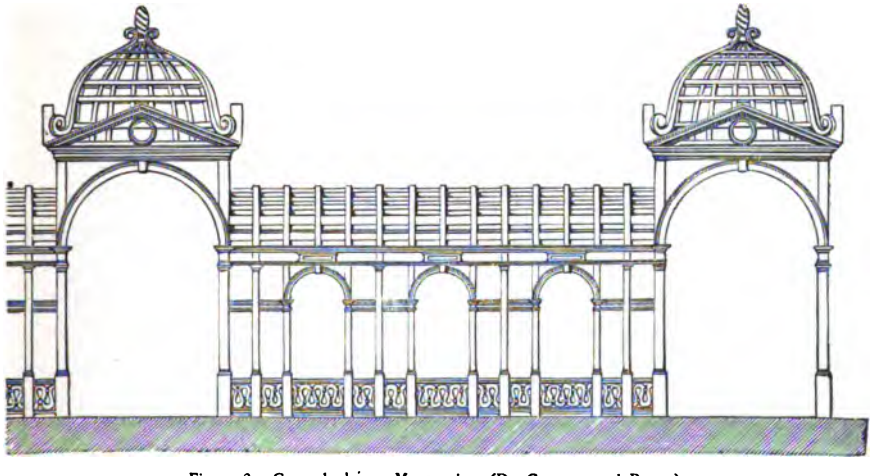


Fig. 108. Gartenlaubé zu Montargis. (Du Cerceau und Berty.).

hier die umgebenden abſchlieſsenden Mauern fort und ſtatt geſchloſſener Galerieen werden leichte Laubengänge angeordnet, durch deren zahlreiche Oeffnungen der Waſſerſpiegel ſichtbar wird und friſchen Luftzug, angenehme Kühlung in dieſe ſonſt leicht dumpfigen Galerieen bringt. So ſieht man es zu Dampierre und zu Chantilly, namentlich aber zu Verneuil, wo überall das Waſſer in vielverzweigten Kanälen, Baſſins und groſsen Weihern eine Hauptrolle ſpielt. Seltener dagegen wird die Plaſtik zu Hülfe genommen, die in Italien bei den Gärten ſo hervorragende Bedeutung gewinnt. Nur in der Klausnerei zu Gaillon wird eine Ausnahme gemacht, und in Fontainebleau nimmt bei du Cerceau die Diana von Verſailles die Mitte des kleineren an der Südſeite des Schloſſes gelegenen Gartens ein.

Wohl das Vollendetſte, was die Gartenkunſt dieſer Epoche in Frankreich hervorgebracht, iſt der Garten von Verneuil, den wir in § 75 bei

Digitized by Google

Beſchreibung des Schloſſes geſchildert haben. Die Figur 109 überhebt uns einer ausführlicheren Erklärung. Hier iſt auſserdem die Benützung des anſteigenden Terrains zu bedeutenden Wirkungen gelangt.

Merkwürdig dadurch, daſs er ſich ausnahmsweiſe nach den unregelmäſsigen Formen des (im Weſentlichen aus dem Mittelalter ſtammenden) Schloſſes richtet, iſt der Garten von Montargis. Im weiten Halbrund, zwei concentriſche Ringe bildend, der innere mit Mauern umzogen und mit dem äuſseren durch ſtattliche Portale verbunden, umſchlieſst er in groſsem Bogen den Bau. Von den beiden Labyrinthen des inneren Parterres war ſchon oben die Rede und die prächtige Doppelgalerie, deren Holzwerk eine Bekleidung von Epheu hatte, iſt in Figur 108 theilweiſe dargeſtellt. Mit den reichen Blumenbeeten wechſeln Rebengänge, Raſenflächen mit Obſtbäumen aller Art und Wieſen, die weithin von Alleen durchſchnitten werden. René de France, Tochter Ludwigs XII und Gemahlin des Herzogs Hercules von Ferrara, lieſs dieſen Garten anlegen, als ihr 1560 Montargis zum Wittwenſitz überwieſen wurde.

Von auſserordentlichem Umfang waren die Gärten zu Blois, zu denen man vom Schloſs aus durch einen verdeckten Gang über die Straſse hin gelangte. Der Haupttheil beſtand aus einem Parterre von 600 Fuſs Länge bei 250 Fuſs Breite, rings auf drei Seiten mit einer hölzernen Galerie umzogen, die auf einen Pavillon und eine kleine Kapelle mündete. In der Mitte des Gartens erhob ſich über einem Springbrunnen ein Kuppelbau. Daneben auf beiden Seiten zwei andere Gärten, der eine mit zierlichen Blumenbeeten, die einen Springbrunnen umgaben, der andere mit Baumalleen und von zwei in der Mitte ſich kreuzenden ſchattigen Galerieen durchſchnitten. Du Cerceau ſagt: »Il y a de beaux et grands iardins, differans les vns des autres, aucuns ayans larges allées à lentour, aucuns couvertes de charpenterie, les autres de coudres, autres appliquez à vignes«.

Durch groſsen Waſſerreichthum zeichnet ſich die Anlage des Schloſſes Dampierre aus, wo drei Gärten, ſämmtlich von Kanälen und breiten Baſſins umzogen, durch Brücken miteinander in Verbindung ſtehen. Das mittlere Parterre in der Axe des Schloſſes und mit dieſem auf einer Inſel errichtet, läuft in eine dreieckige Spitze aus, die durch drei Pavillons bezeichnet wird. Bedeckte Galerieen mit offenen Arkaden verbinden die Pavillons und umziehen den ganzen Garten. An den Canälen ſind breite ſchattige Gänge mit doppelten Baumreihen nach allen Seiten hingeführt.

Auch der Garten von Anet, groſs und regelmäſsig mit zwei Springbrunnen und, wie wir geſehen, auf drei Seiten von Galerieen mit Arkaden umzogen, war rings von Waſſer eingeſchloſſen, das am äuſserſten Ende einen groſsen halbrunden Weiher bildete. Hier war ein Badhaus angelegt, von deſſen Gemächern Stufen zum Baſſin hinabführten. Im Uebrigen ſah man

Digitized by Google

Raſenplätze mit Fruchtbäumen, Blumenparterres, Fiſchteiche und Kaninchengehäge, ſämmtlich durch Kanäle, die mit Alleen eingefaſst waren, getrennt. Auch an Volièren und Orangerieen fehlte es nicht.

Auch Chenonceaux zeichnete ſich durch reiche Gartenanlage aus, bei welcher ein ausgebildetes Syſtem von Waſſerkünſten zur Anwendung gekommen war. Rechts vom Eingang ſah man im Park eine Felsgrotte mit Caskaden, umgeben von einem Waſſerbaſſin. Eine Terraſſe mit Blumen umgab dasſelbe und weiter oberhalb war eine andre Terraſſe angebracht, die mit Laubgängen bedeckt war, und deren Umfaſſungsmauer mit Niſchen,

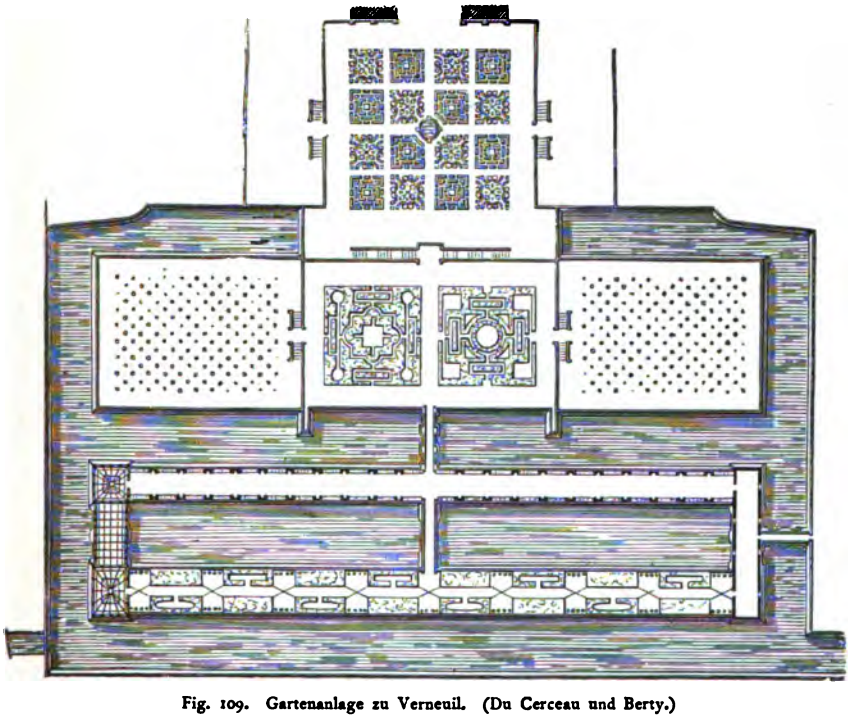


Fig. 109. Gartenanlage zu Verneuil. (Du Cerceau und Berty.)

Säulen und Statuen, ſowie mit Sitzbänken geſchmückt war. Auch zum Vexirſpiel war das Waſſer hier ſchon verwendet, denn in der Mitte des kleineren Gartens war eine Oeffnung angebracht, die ein hölzerner Zapfen ſchloſs. Wenn man dieſen unverſehens herauszog, ſtieg ein Strahl 18 Fuſs hoch empor, »qui eſt une belle et plaiſante invention«, ſagt du Cerceau.

Die gröſste Mannigfaltigkeit zeigten aber die Gärten zu Gaillon nach den Verſchönerungen, welche der Kardinal von Bourbon der urſprünglich ſchon reichen Anlage hinzugefügt hatte. Hier war in der Verbindung der verſchiedenen Gärten das hügelige Terrain zur Geltung gebracht und dafür

Digitized by Google

geſorgt, daſs der Blick immer das liebliche Thal und den Fluſs mit umfaſste. In ziemlicher Entfernung vom Schloſs und deſſen Gärten hatte der Kardinal eine Karthauſe errichten laſſen, wohin man durch den Park auf Terraſſen und durch anſteigende bedeckte Baumgänge gelangte. Man kam zuerſt zu einer Kapelle, die mit einem kleinen Wohngebäude und einer auf einem Felſen angelegten Einſiedelei in Verbindung ſtand, rings von einem viereckigen Waſſerbaſſin eingefaſst. Daneben lag auf der einen Seite ein kleiner geſchloſſener Blumengarten, mit Lauben und gedeckten Gängen. Um das Parterre erhoben ſich auf einer Anzahl von Poſtamenten Statuen von drei bis vier Fuſs Höhe. Auf der andern Seite der Einſiedlergrotte gelangte man an einem ausgedehnten Baſſin, das von breiten Terraſſen umſchloſſen war, zu dem ſogenannten weiſsen Hauſe, einem rings von Waſſer umgebenen Luſtgebäude der üppigſten Anlage. Es enthielt im Erdgeſchoſs einen groſsen mit Arkaden geöffneten Saal, an den geſchloſſenen Wänden mit Niſchen und Karyatiden, ſowie mit Statuen geſchmückt, auſserdem durch drei Baſſins mit Fontainen belebt. Eine Treppe an der Rückſeite führte zum oberen Geſchoſs, welches in mehrere Gemächer eingetheilt war. Eine Plattform mit durchbrochenem Geländer gewährte den freien Ueberblick über das Ganze.

Nirgends wird uns das heitere Leben der Renaiſſancezeit ſo gegenwärtig, als wenn wir uns dieſe prächtigen Gartenanlagen aus den Zeichnungen und Beſchreibungen du Cerceau's wieder herzuſtellen verſuchen und ihr die glänzende, geiſtreiche und übermüthige Geſellſchaft jener Tage zur Staffage geben.

§ 82.

Städtische Wohngebäude in Orleans.

Der Bau der bürgerlichen Wohnhäuſer in den Städten beharrt in dieſer Epoche auf der in der vorigen eingeſchlagenen Bahn, und nicht bloſs für die Grundriſsbildung, ſondern auch für die Behandlung der Façaden bleiben die früher entwickelten Grundzüge geltend, nur daſs der Charakter der Formen im Einzelnen dem in dieſer Zeit gültigen Gepräge folgt. Aus dem Anfang der Epoche begegnen wir einer Anzahl ſtädtiſcher Wohnhäuſer, deren Architektur den Stempel einer edlen Ruhe und claſſiſchen Reinheit der Formen trägt. Allmählich führt dann auch hier das Streben nach Einfachheit und Gröſse zur Strenge und ſelbſt zur Trockenheit, in welche ſich gleichwohl bald gewiſſe Elemente einer willkürlichen, barocken Detailbildung miſchen.

Orleans iſt auch jetzt reich an intereſſanten Privatgebäuden. Wir beginnen mit dem ſogenannten Hauſe der Diana von Poitiers,[1]) welches

[1]) Aufn. in den Monum. hiſt.

Digitized by Google

dieſen Namen mit ebenſowenig Recht trägt, wie die früher erwähnten Häuſer der Agnes Sorel und Franz' I oder vielmehr der Herzogin von Etampes. Es zeigt jene vornehmere Anlage, die im Erdgeſchoſs ſtatt der Kaufläden geſchloſſene Mauermaſſen, durchbrochen von wenigen kleinen Fenſtern, enthält. Auch die oberen Stockwerke haben neben den groſsen Fenſtern ausgedehnte Wandflächen und dadurch einen Charakter von Ernſt und Ruhe, von vornehmer Zurückhaltung. Im Hauptgeſchoſs ſind die Fenſter mit feinen Rahmen und einem flachen Bogengiebel eingefaſst. Der letztere enthält eine kleine weibliche Büſte. Schlanke korinthiſche Säulen, zu zwei Dritteln cannelirt, gliedern dieſes Stockwerk, während im oberen auf den Ecken kurze Rahmenpilaſter derſelben Ordnung angebracht ſind. Das mittlere Fenſter des oberen Geſchoſſes iſt kreisrund und von verſchlungenen Cartouchen eingerahmt. Der Grundriſs des Hauſes befolgt die in Orleans herkömmliche Anlage: der Eingang liegt, wie immer bei dieſen ſchmalen Gebäuden, an der einen Seite, der Flur mündet auf die Treppe und auf den Hof, der hier geräumiger angelegt und ſtattlicher architektoniſch ausgebildet iſt, als es die Regel zu ſein pflegt.

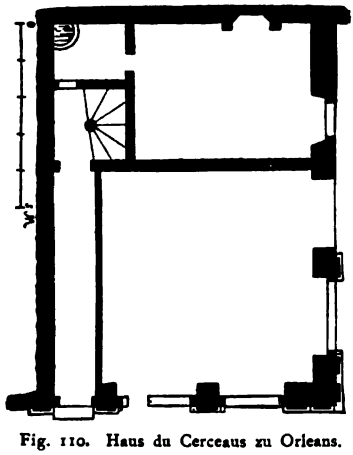


Fig. 110. Haus du Cerceaus zu Orleans.

Zu den anziehendſten Gebäuden gehört ſodann ein ſchmales, am Marchée à la volaille gelegenes Haus, welches man als »Maiſon de Jean d'Alibert« bezeichnet.[1]) Dieſer hervorragende Führer der proteſtantiſchen Partei von Orleans ſoll es erbaut und darin die erſte Verſammlung ſeiner Glaubensgenoſſen abgehalten haben. Die Façade iſt ſchmal, im Erdgeſchoſs durchbrochen von der groſsen Bogenöffnung eines Kaufladens, daneben das zierlich eingefaſste Rundbogenportal, darüber ein reizendes kleines auf Säulchen gekuppeltes Fenſter zur Erleuchtung des Hausflurs, eingefaſst von Hermen, an den Ecken auf eleganten Masken ruhend. Die beiden oberen Stockwerke zeigen feine korinthiſche Rahmenpilaſter und groſse rechtwinklige Fenſter mit Kreuzſtäben. Der Corridor ſpricht ſich in beiden Geſchoſſen durch kleine Bogenfenſter mit eleganter Umrahmung aus. Die Anwendung von Masken und Laubſchnüren, die Rahmen von verſchlungenen Cartouchen, die prächtigen Löwenköpfe, auf welchen die Pilaſter des erſten Geſchoſſes ruhen, deuten auf die Epoche von 1550 bis 1560.

[1]) Aufn. bei Sauvageot, Vol. III, und in den Monuments hiſtoriques.

Digitized by Google

Weiter iſt hier anzuſchlieſsen der ſogenannte »Pavillon der Jeanne d'Arc«, der den Uebergang von der Schluſszeit Franz' I zur Epoche Heinrichs II bezeichnet.[1]) Es iſt ein thurmartiger Pavillon, der ſich als vorſpringender Theil an ein älteres Gebäude anſchlieſst. Auf einem Sockel von punktirter Ruſtika erhebt es ſich in zwei Geſchoſſen von bedeutender Höhe mit mäſsig groſsen Rundbogenfenſtern, über welchen die hohen Stirnmauern darauf deuten, daſs beide Stockwerke gewölbt ſind. Tafeln wie für Inſchriften angebracht und mit Feſtons und Masken geſchmückt, beleben dieſe groſsen Flächen. Schlichte ioniſche Pilaſter bewirken im unteren, cannelirte korinthiſche im oberen Geſchoſs die Gliederung der Maſſen. Im Innern ſind die Tonnengewölbe jedes Geſchoſſes mit jener Gattung von Arabesken in Reliefdarſtellung bedeckt, in welchen das edle vegetabiliſche Leben der früheren Arabeske durch Ueberwuchern tendenziöſer Figuren und zugleich durch Ueberladung mit phantaſtiſchen Elementen erſtickt wird. Das iſt immer der Tod des ächt künſtleriſchen Arabeskenſtyles.

In claſſiſchem Geiſte ſtreng und edel durchgeführt iſt das ſogenannte »Haus du Cerceaus«.[2]) An einer Ecke der Rue des Hôtelleries gelegen, zeigt es einen gedrängten faſt quadratiſchen Grundriſs (Fig. 110), der durch ſeine compendiöſe Anlage Intereſſe erregt. Im Erdgeſchoſs iſt ein groſser Eckladen angebracht, neben welchem nur für einen ſchmalen Flur Raum bleibt. Dieſer mündet wie gewöhnlich auf die Wendeltreppe. Ein Wohnzimmer mit Kamin liegt hinter dem Laden, und ſelbſt für einen allerdings winzigen Hof mit einem Brunnen in der Ecke iſt noch Raum geblieben. Von der edlen Pilaſterarchitektur, welche die ganze Façade gliedert, giebt unſre Abbildung Figur 111 eine Anſchauung. Wir brauchen nur hinzuzufügen, daſs alle Formen mit vollem Verſtändniſs und in höchſter Feinheit durchgebildet ſind.

Als Muſter einer ganz ſchlichten, aber monumentalen Behandlung erwähnen wir zwei Häuſer, die im Erdgeſchoſs an Ecken, Geſimſen und Fenſtereinfaſſungen den Quaderbau, im Uebrigen den Backſtein zeigen.[3]) Das eine, mit intereſſanter Ausbildung des Kaufladens im Erdgeſchoſs, mit hohen, rechtwinkligen Kreuzfenſtern in den oberen Stockwerken und mit kräftig einfachem Conſolengeſims liegt in der Rue du Châtelet Nr. 3; das andere, ebenfalls mit Kaufläden, etwas ſtattlicher, von ſchlankeren Verhältniſſen und in reicherer Ausführung, deren Formen auf die ſpätere Zeit des Jahrhunderts weiſen, iſt die Nr. 17 in der Rue des Hôtelleries.

---

[1]) Aufn. in den Monum. hiſtor. — [2]) Treffliche Aufnahme in Sauvageot, Vol. III. — [3]) Vgl. Sauvageot a. a. O.

Digitized by Google

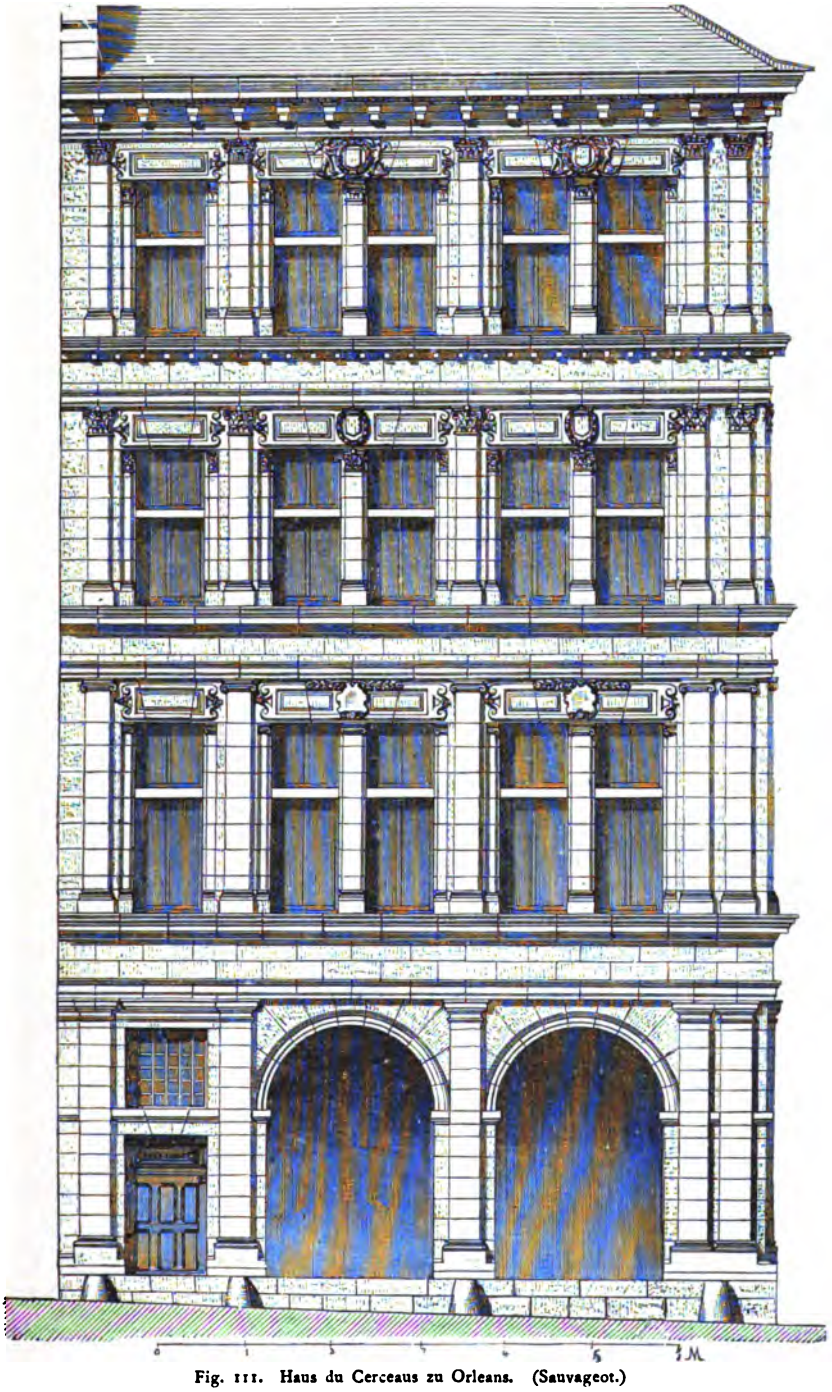


Fig. 111. Haus du Cerceaus zu Orleans. (Sauvageot.)

Digitized by Google

§ 83.

Städtiſche Wohngebäude in den nördlichen Provinzen.

Die Normandie hat auch in dieſer Epoche ihren Antheil an der architektoniſchen Bewegung und obſchon die Energie und der Reichthum der früheren Epoche hier merklich nachlaſſen, ſo fehlt es doch nicht an einzelnen ausgezeichneten Beiſpielen auch des bürgerlichen Privatbaues. Wir beginnen mit dem prächtigen Hauſe des Etienne Duval in Caen, das einen Uebergang von der Epoche Franz' I zu der Heinrichs II bildet.[1]) Etienne Duval war einer jener groſsen Kaufleute des 16. Jahrhunderts, die durch den Welthandel zu Macht und Reichthum gelangten und von dem künſtleriſchen Weſen der Zeit lebendig genug berührt waren, um ihrer Lebensſtellung einen monumentalen Ausdruck zu geben. Durch Heinrich II im Jahre 1549 geadelt, errichtete er in Caen ſich eine prächtige Wohnung, in welcher er 1578 ſtarb.

Nur ein Theil ſeines Hauſes iſt erhalten, genug indeſſen, um für die Bedeutung des Ganzen zu zeugen. Im Erdgeſchoſs beſteht das Vorhandene aus einer Galerie von 15 Fuſs Breite bei 34 Fuſs Länge, an den Schmalſeiten durch groſse Bogenportale, an der einen Langſeite durch drei mächtige Arkaden, die mittlere höher und breiter als die ſeitlichen, geöffnet. Alles iſt hier bis ins Kleinſte in claſſiſcher Weiſe durchgebildet. Die Bögen ruhen auf gut profilirten Pfeilern, die über einem hohen gemeinſamen Sockel aufſteigen. Kräftige korinthiſche Säulen mit verkröpftem Gebälk treten davor, und ein elegantes Conſolengeſims ſchlieſst das Erdgeſchoſs ab.

Das obere Stockwerk enthält in ganzer Ausdehnung einen Saal, der an zwei Seiten geſchloſſen und mit zwei Kaminen verſehen, an den beiden andern, und zwar einer ſchmalen und einer langen, mit Bogenfenſtern durchbrochen iſt. Dieſe ſind über den kleineren Arkaden zu zweien, über der mittleren und an der Schmalſeite zu dreien gekuppelt; bei letzteren iſt das Mittelfenſter höher und durch Pilaſter eingefaſst, während die Fläche über den Seitenfenſtern in ziemlich widerſinniger Spielerei mit einem nachgeahmten Geländer dekorirt iſt. Die Doppelfenſter haben dagegen eine angemeſſene Umrahmung und gemeinſamen antiken Giebel, in welchem wunderlich genug eine Erinnerung an gothiſche Krabben nachſpukt. Auch das Dachfenſter beweiſt in Aufbau und Ornamentik, daſs der Architekt dieſes Baues ſich der inzwiſchen etwas dunkel und confus gewordenen Traditionen der Gothik noch nicht ganz zu entſchlagen vermochte. Ein am Ende des Gebäudes rechtwinklig vorſpringender, mit offener Laterne bekrönter Thurm enthält die Wendeltreppe zum oberen Geſchoſs, zu welchem man indeſs nur mittelſt eines auf Conſolen vorſpringenden Balkons

[1]) Aufn. in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl. 13—16.

Digitized by Google

gelangen kann. Korinthiſche Rahmenpilaſter, im Einklang mit den Säulen des unteren und oberen Geſchoſſes, faſſen die Ecken ein.

Den entwickelteren Stil der Zeit finden wir an einem Hauſe der Rue Percière zu Rouen,[1]) welches dem Ende der Epoche angehört und die Jahrzahl 1581 trägt. Es iſt, wie die meiſten Häuſer der mittelalterlichen Städte, klein und ſchmal, aber hoch. Das Erdgeſchoſs öffnet ſich völlig als Kaufladen in ſchmuckloſer Holzconſtruction. Auch die beiden oberen Stockwerke ſind ganz mit Fenſtern durchbrochen, von denen die beiden äuſseren, obwohl gerade geſchloſſen, mit einem Rahmen in Flachbogen umgeben ſind, während die beiden innern keinerlei Einfaſſung haben, aber durch einen ganz mit Ornamenten bedeckten Pilaſter getrennt werden. Auch ſonſt iſt in allen Flächen über und unter den Fenſtern in Masken, Cartouchen und ſonſtigem Ausputz der ſchon ſehr willkürlich barocke Geiſt vom Ende dieſer Epoche zum Ausdruck gelangt.

Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ſtammt ein Haus in der Rue du grand cerf in Chartres. Es wurde laut einer Inſchrift an der Façade von dem Arzt Claude Huvé erbaut, der ſeinen Mitbürgern in lateiniſcher Sprache untermiſcht mit einer kleinen Doſis von Griechiſch erzählt, daſs er es mit Rückſicht auf den Schmuck der Stadt und die Nachwelt erbaut habe.[2]) Das Gebäude iſt klein und macht dabei den Eindruck wohnlichen Behagens. Ueber einen breit angelegten Flur mit Kreuzgewölben, der ſich in der Tiefe verengt, um der Treppenanlage Raum zu laſſen, gelangt man in einen Hof, der an der Hinterſeite ebenfalls von Gebäuden eingeſchloſſen wird. Zu dem hoch liegenden Erdgeſchoſs führt eine Rampentreppe. Das Vorderhaus beſitzt im Erdgeſchoſs und den beiden oberen Stockwerken ein gröſseres Vorderzimmer, daneben ein nach dem Hof liegendes Gemach, an welches ein kleines Kabinet ſtöſst. Dazu kommt in den oberen Geſchoſſen noch ein über dem breiteren Theil des Flurs liegendes Zimmer. Die Façade des kleinen Baues iſt unvollendet geblieben. Sie beginnt in prächtiger Weiſe mit dem groſsen Bogenportal, das triumphbogenartig mit cannelirten korinthiſchen Säulen und kräftig vorſpringendem Gebälk ſammt Conſolengeſims eingerahmt wird. Ueber dieſem erhebt ſich, durch eine reiche Brüſtung mit der Inſchrifttafel vorbereitet, das groſse Fenſter des erſten Stockwerks, wieder von korinthiſchen Säulen eingefaſst, die ein Gebälk ſammt antikem Giebel tragen. Im oberen Stockwerk ſind es Karyatiden-Hermen, auf deren Köpfen das Gebälk und ein kräftig profilirter Bogengiebel ruhen. Die Mauerflächen zeigen eine Miſchung von Ziegeln und Quadern. Die übrigen

[1]) Aufn. bei Berty, la renaiſſance monumentale, Vol. II. — [2]) Die Inſchrift lautet: SIC COSTRVXIT. CLAVDI'. HW'. IATPOΣ. DECORI. VRBIS. AC. POSTERITATI. CONSVLES. Woraus der Name »Haus der Conſuln« entſtanden.

Digitized by Google

Theile der Façade ſind, wie die ſpielenden Formen der Zwergpilaſter und die viel kleineren Fenſter beweiſen — es kommen hier auf die beiden oberen Geſchoſſe des neuen Theiles drei volle Stockwerke — aus der früheren Zeit Franz' I, Reſte eines älteren Baues, welchen vollſtändig umzugeſtalten wohl die Mittel gefehlt haben. Erwähnt wird der Bau als ſchon beſtehend im Jahr 1559.

An der äuſserſten Grenze dieſer Epoche ſteht ein Haus in der Rue des vergeaux zu Amiens,[1]) welches von einer Figur an ſeiner Façade den Namen »Maiſon du ſagittaire« führt. Es wurde im Jahre 1593 vom Herzog von Mayenne, dem General der Ligue erbaut, deſſen Wappen es trägt. Die Façade iſt ſo reich mit Ornamenten bedeckt, daſs ſie mit den üppigſten Schöpfungen der Frührenaiſſance wetteifert, und obwohl der Maaſsſtab der einzelnen Formen nicht im Verhältniſs zu den beſcheidenen Dimenſionen des Ganzen ſteht, macht dieſer Reichthum doch einen beſtechenden Eindruck. Dazu kommt, daſs der Meiſter dieſes Werkes zwar Willkürliches, auch Naturaliſtiſches in den Ornamenten nicht vermieden, aber eigentlich Barockes, z. B. das Schnörkelwerk der Cartouchen verſchmäht hat. Er ſcheint ſeine Inſpirationen an den Werken der früheren Epochen zu ſchöpfen. Das gilt, ſelbſt wenn wir, wie es wahrſcheinlich iſt, die groſsen Spitzbögen, in welchen das Erdgeſchoſs mit ſeinen Kaufläden ſich öffnet, für Reſte einer früheren Anlage halten. Geſchmückt ſind indeſs die Rahmen dieſer Bögen durch elegante Canneluren im feinſten Renaiſſancegeſchmack. Sitzende Reliefgeſtalten weiblicher Tugenden, von Emblemen und Laubwerk ganz umſchloſſen, füllen die groſsen Zwickelflächen, und auf den Ecken bilden cannelirte doriſche Pilaſter die Einfaſſung. Noch ganz in gothiſchem Sinn, wenn auch in antiken Formen, ſind die Baldachine der kleinen Statuenniſchen zwiſchen den Bögen behandelt. Die oberen beiden Geſchoſſe zeigen gedrückte Verhältniſſe und breite, niedrige, im Flachbogen geſchloſſene Fenſter, im erſten Stock ioniſche, im zweiten korinthiſche Pilaſter, ſämmtlich cannelirt, dazu prachtvolles Ranken- und Blattornament an den Frieſen und in breiten Maſſen über den Fenſtern, letztere auſserdem mit äuſserſt elegant ſculpirten Gliedern eingerahmt und die oberſten Fenſter mit durchbrochenen Giebeln bekrönt: das Ganze von einer mehr verſchwenderiſchen als edlen Ueppigkeit.

Ebendort muſs die Porte Montre-Écu[2]) vom Jahre 1531 als ein allerdings verſtümmelter, aber reizvoller Bau der Frühzeit hervorgehoben werden, der in zwei Geſchoſſen mit elegant dekorirten Rahmenpilaſtern und mit zahlreichen Salamandern als Zeugen der Entſtehungszeit geſchmückt iſt.

---

[1]) Aufn. bei Berty, la renaiſſance monumentale, Vol. I. Vgl. Paluſtre I, 33 mit Abbildung. — [2]) Paluſtre I, 30.

Digitized by Google

Kräftig und lebendig, voll Originalität iſt die kleine Façade des Hôtel de Vauluiſant zu Troyes, welches 1564 ein reicher Bürger Antoine Hennequin ſich erbauen ließ. Zwei Rundthürme, zwiſchen denen eine ſtattliche doppelte Freitreppe zum hochgelegenen Erdgeſchoſs emporführt, flankiren dieſelbe. Pilaſter gliedern die Flächen, und eine Baluſtradengalerie ſchließt den Bau ab. In den Dachfenſtern mit ihren Krönungen bemerkt man noch gothiſche Reminiscenzen, freilich in ſtarker Verzopfung. Im Erdgeſchoſs liegt ein groſser Saal mit prächtigem, durch korinthiſche Pilaſter dekorirten Kamin und gemalter Holzvertäfelung.

Ein ſtattliches Gebäude aus dem Anfang dieſer Epoche iſt ſodann das Haus der Familie Féret de Montlaurent zu Rheims, erbaut unter der Regierung Heinrichs II von Hubert Féret. Es hat einen prächtigen Hof mit Arkaden auf gekuppelten Säulen, zwiſchen den Bögen Niſchen mit Statuen. Die Fenſter ſind rechtwinklig und durch Kreuzpfoſten getheilt.

§ 84.

Städtische Gebäude in den nordöstlichen Provinzen.

In den nordöſtlichen Theilen Frankreichs, welche gröſstentheils urſprünglich zu Flandern gehörten und erſt ſpät zu Frankreich kamen, herrſcht eine Behandlung der Renaiſſanceformen, die in ihrer derben Freiheit das flandriſche Gepräge nicht verkennen läſst. Solcher Art iſt die Balley zu Aire,[1]) ein anziehender kleiner Bau, auf zwei Seiten mit einer Vorhalle auf ſchlanken Säulen umgeben, darüber ein flandriſch hohes Obergeſchoſs in Backſtein und Hauſtein, über den Fenſtern trotz des Datums 1595 geſchweifte Spitzbogenblenden, als Abſchluſs der Façade eine reiche Baluſtrade mit üppigen Reliefs. Ein polygoner Erkerbalkon verleiht dem Bau beſonderen Reiz.

Beſonders gehört hieher der neue Flügel, welchen die Stadt Arras ſeit 1573 ihrem Stadthauſe hinzufügte. Die Stadt, durch Handel und Gewerbe blühend, berühmt namentlich durch ihre kunſtvollen Webereien, hatte ſeit Anfang des Jahrhunderts (1501—1554) ihr Rathhaus in gothiſchem Stil erneuert. Nach kurzer Zeit ſtellte ſich das Bedürfniſs einer Erweiterung heraus, und Meiſter *Mathias Teſſon* wurde mit der Ausführung eines neuen Flügels beauftragt. Der Architekt dachte nicht daran, ſein Werk mit dem älteren in Einklang zu bringen, wohl aber mit demſelben an Glanz und Pracht zu wetteifern.

Der neue Flügel[2]) beſteht aus einer Façade von drei breiten Fenſterſyſtemen, die durch gekuppelte Säulen von einander getrennt werden.

---

[1]) Paluſtre I, 21 mit Abbildung. — [2]) Vgl. die Aufn. bei Berty, la renaiſſance monumentale, Vol. I. Dazu Paluſtre I, 19 mit Abbildung.

Digitized by Google

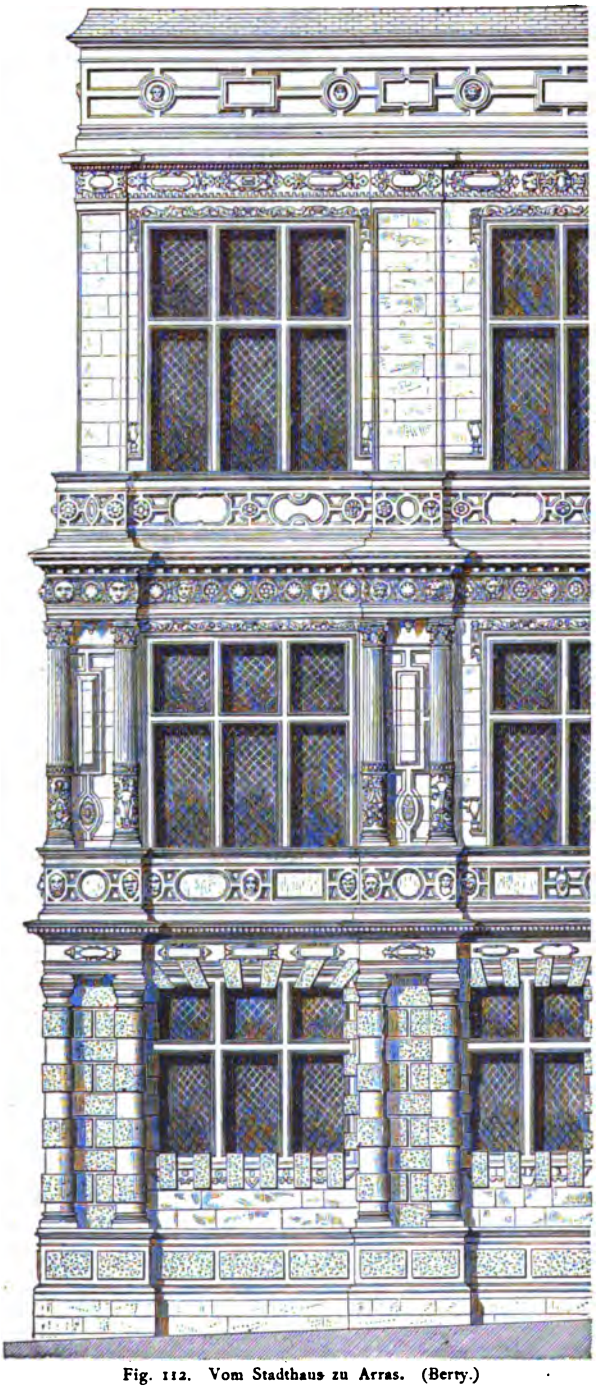


Fig. 112. Vom Stadthaus zu Arras. (Berty.)

(Fig. 112). Im Erdgeſchoſs ſind es doriſche von jener häſslichen Form, welche den Schaft abwechſelnd aus glatten Trommeln und aus Boſſagen zuſammenſetzt. Ebenſo ſind die breiten dreitheiligen mit Kreuzpfoſten verſehenen Fenſter des Erdgeſchoſſes rings durch vereinzelte Ruſtikaquadern eingefaſst. Dieſe Behandlung gehört mehr der flandriſch-deutſchen als der franzöſiſchen Schule an. Die Säulen treten auf vorſpringenden Sockeln kräftig heraus und tragen ein verkröpftes Gebälk mit Zahnſchnittfries.

In glänzendem Reichthum erhebt ſich darüber das erſte Stockwerk, mit gekuppelten korinthiſchen Säulen gegliedert, deren unterer Theil mit Masken, Hermen, Blumen und Rankenwerk dekorirt iſt, während der obere Theil feine Canneluren zeigt. Ueberaus prachtvoll iſt der Fries mit Roſetten, Masken und Löwenköpfen in zierlichen Medaillons geſchmückt; ebenſo ſind am Sockel und der ganzen Brüſtung Menſchen- und Thierköpfe verwendet, und über den breiten dreitheiligen Fenſtern ziehen ſich Ranken und Blätter als leichte Krönung hin.

Digitized by Google

Das oberſte Stockwerk iſt in demſelben Geiſte, nur etwas beſcheidener dekorirt, hat aber ſeinen urſprünglichen Charakter dadurch eingebüſst, daſs man die ſpiralförmig cannelirten Säulen, welche es bekleideten, beſeitigt hat. Eine Attika mit Masken in kräftig profilirten Medaillons bildet den Abſchluſs. Trotz der ſtark barocken Elemente zeichnet ſich das Werk durch die faſt überſtrömende Energie der Behandlung vortheilhaft aus.

Ein ſpäter Nachzügler, mit ſtark barocker Färbung, iſt die Börſe zu Lille,[1]) 1651 durch Meiſter *Julien Deſtré* erbaut. Die derben Ruſtikapilaſter, mit Hermen wechſelnd, geben den beiden oberen Stockwerken ein kraftvolles Gepräge, während das hohe Dach mit ſeinen Manſarden, allerdings gleich dem Erdgeſchoſs nicht mehr in urſprünglicher Verfaſſung, wirkſam das Ganze abſchlieſst. Der Hof hat im Erdgeſchoſs eine ſtattliche doriſche Colonnade, darüber ein einziges durch hohe Fenſter charakteriſirtes Stockwerk.

§ 85.

Städtische Wohngebäude in den südlichen Provinzen.

Im Languedoc, wo wir ſchon in der vorigen Epoche eine wenn gleich nicht ausgedehnte, aber doch im Einzelnen glänzende Bauthätigkeit fanden, treten auch jetzt mehrere anſehnliche Bauten hervor.

Wir nennen zunächſt das ſtattliche Hôtel d'Aſſezat zu Touloufe, welches noch auf der Grenze der vorigen Epoche ſteht und die Jahrzahl 1555 trägt. Es iſt ein Backſteinbau mit reich in Hauſtein durchgeführten Gliederungen. Angeblich ſoll es durch Primaticcio für die Königin Margarethe erbaut worden ſein, was indeſs als völlig unbegründete Sage zurückzuweiſen iſt.[2]) Drei Geſchoſſe mit gekuppelten Säulen, unten doriſch, in den beiden oberen korinthiſch, gliedern in der pompöſen Weiſe der Hochrenaiſſance die Façade. (Fig. 113.) Die Fenſter der beiden unteren Geſchoſſe haben Kreuzpfoſten, letztere ſind aber durch vorgelegte Voluten mit prachtvollem Akanthus verſtärkt und mit Rundbogenfrieſen eingefaſst, ein wahres Fortiſſimo der Dekoration, welches, mit dem Uebrigen in beſter Harmonie, einen förmlich berauſchenden Eindruck macht. Das oberſte Stockwerk hat jene dreitheiligen, an den Seiten geradlinig, in der Mitte rundbogig geſchloſſenen Fenſter, welche in der Renaiſſance Oberitaliens eine Rolle ſpielen. Das Hôtel beſteht aus einem Hauptbau mit zwei Flügeln, in deren einſpringendem Winkel ſich rechts ein viereckiger Treppenthurm erhebt. Der linke Flügel hat nur ein Geſchoſs mit ſtattlicher Freitreppe. An der rechten Seite in der Tiefe des Hofes iſt, vielleicht als

[1]) Paluſtre I, 5 ff. mit Abbildung. — [2]) Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc, Vol. I P. I. Vgl. damit die ſchöne Aufnahme bei Berty, ren. mon. Vol. I, auf elf Tafeln.

Digitized by Google

Reſt eines früheren Baues, ein viereckiger Thurm mit rundem Treppenthürmchen angeordnet. Erwähnen wir endlich noch, daſs die Fenſter des Erdgeſchoſſes in ihren Krönungen bereits zu barocken Formen neigen und daſs das Portal durch ſpiralförmig gewundene Säulen mehr reich als rein eingefaſst wird.

Hierin gehört ferner das Palais du Capitol derſelben Stadt, prächtig, aber auch ſchon etwas barock, obwohl immer noch maaſsvoll und ernſt.[1]) Ein überreiches Portal mit Victorien über den Bögen, verſchwenderiſch eingefaſst von doppelten Pilaſtern und Halbſäulen ioniſchen Stiles, trägt einen ausgebauchten Fries, darüber Aufſätze mit den Figuren ruhender Sphinxen und gefeſſelter Sclaven, darüber ein ähnliches Pilaſterſyſtem korinthiſcher Ordnung. Zwiſchen dieſem öffnet ſich eine Niſche mit dem Standbild Heinrichs IV. Wahrſcheinlich wurde der Bau, der wohl ſchon unter Heinrich II begonnen war, erſt unter dieſem Fürſten vollendet. Die Architektur des Hofes gehört jedenfalls früherer Zeit an als die der Façade und deutet auf einen Architekten, der die antiken Formen nur ſehr oberflächlich, gleichſam vom Hörenſagen, kannte. Wunderlich genug durchſchneiden ſich eine kürzere doriſche Pilaſterſtellung mit ſchlanken korinthiſchen Säulen. Ebenſo ſeltſam ſind die drei niedrigen, mit Cherubimköpfen und Laubgewinden dekorirten Attiken, mit welchen mühſam genug die ganze Oberwand gegliedert iſt. Das Portal, welches in den Hof führt, zeigt elegante

Fig. 113. Aus dem Hofe des Hôtel d'Assezat. Toulouse. (Berty.)

[1]) Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc, Vol. I, Sér. 1.

Digitized by Google

Formen, noch nicht ſo conventionell behandelt wie das Aufsenportal. Im Innern zeichnet ſich der ſogenannte Saal des kleinen Conſiſtoriums durch ein zierliches Netzgewölbe auf Renaiſſanceconſolen und durch gemalte Arabesken an den Wänden aus. Er enthält aufserdem einen prachtvollen Kamin, unten eingefafst mit gekuppelten ioniſchen Säulen, oben mit doppelten weiblichen Hermen, in der Mitte ein Relief mit einem Reiterbild, darüber als Abſchluſs ein durchbrochener Bogengiebel mit Genien und helmbekröntem Wappen.

Noch üppiger entfaltet ſich dieſer ſüdliche Stil am Hôtel Catelan in derſelben Stadt.[1]) Das Portal iſt mit gekuppelten korinthiſchen Säulen, deren Schäfte cannelirt ſind, eingefafst; darüber Karyatiden und phantaſtiſch geſchweifte Aufſätze, wozu allerlei barocke Elemente kommen, namentlich Prismen und andere geometriſche Figuren von bunten Marmorplatten, in Gebälk, Attika und andere Flächen eingelaſſen.

Der Eindruck iſt im Ganzen ſchon ſehr überladen. Das Innere bietet nicht viel, da zu einer ſtattlicheren Hofanlage entweder der Raum oder die Mittel fehlten. Man tritt zuerſt in einen engen Durchgangshof, der eine beſcheidene Pilaſterarchitektur zeigt. Dem zweiten gröſseren Hofe fehlt jede höhere architektoniſche Ausbildung; hübſch iſt nur ein kleiner, rund heraustretender Treppenthurm, auf elegantem Tragſtein mit Conſolen und Feſtons ruhend, von Putten gehalten,

Das gröſste Prachtſtück dieſes Stiles iſt aber die ſogenannte »Maiſon de pierre« in derſelben Straſse unweit der Dalbade-Kirche gelegen. Hier iſt ſchon die Façade ein Werk von bedeutendem, ja man darf ſagen faſt unerhörtem Aufwand, prunkvoll und überladen, aber als Compoſition ſchwerfällig und faſt unerfreulich. Hier tritt das prahleriſche Syſtem der ſpäteren Renaiſſance auf, durch eine einzige koloſſale Säulen- oder Pilaſterſtellung — hier ſind es rieſige korintiſche Pilaſter mit cannelirten Schäften — der Façade eine gewiſſe Gröſse des Eindrucks zu verleihen. Während aber über den Capitälen durch das verkröpfte Gebälk und einen mächtigen Conſolenfries Raum für ein oberes Geſchoſs gewonnen wird, vermiſst man um ſo empfindlicher einen genügenden Unterbau, und wenn es auch kein Geringerer als ein Palladio geweſen iſt, der das Beiſpiel für dieſe Anordnung gegeben hat, ſo bleibt ſie darum nicht minder verwerflich. Eine Folge davon war dann die unorganiſche Anordnung des groſsen Doppelportals, das mit ſeinen vorgeſetzten Säulen und weit herausſpringendem verkröpften Geſims unſchön die groſse Pilaſterordnung durchſchneidet. Uebrigens iſt Alles an dieſer pompöſen Façade gethan, was das Urtheil beſtechen könnte, denn alle Flächen ſind in verſchwenderiſcher Ueppigkeit

[1]) Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc. Vol. I, Sér. 1.

Digitized by Google

mit einer ſtark in's Kraut geſchoſſenen Ornamentik überladen und ſelbſt die groſsen Pilaſter haben in der Höhe des Erdgeſchoſſes eine Bekleidung von Blumen und Fruchtfeſtons, Trophäen, Emblemen und Masken erhalten, die im ſtärkſten Fortiſſimo dieſes Stils componirt iſt. Selbſt die ſteinernen Fenſterpfoſten, im Hauptgeſchoſs kreuzförmig angeordnet, ſind in Ornamente aufgelöſt. Beſonders prachtvoll ſind die Wappen über den beiden Portalen, welche paarweiſe von eleganten weiblichen Figuren gehalten werden: dies Alles gleich der ganzen Ornamentik mit groſser Virtuoſität ausgeführt. Daſs aber der Architekt dieſer Façade mehr ein blendender Dekorateur als ſtrenger Componiſt war, beweiſt auch die ſchwerfällige Art, wie er über dem weit vorſpringenden Hauptgeſims das Ganze durch eine Reihe gerader und gebogener Giebel abſchlieſst. Endlich noch eine Bemerkung über die Form der Portale: anſtatt mit einem Bogen ſchlieſsen ſie mit einer polygon gebrochenen Oeffnung, ein Beweis, wie ſehr man damals auf Neues, Ungewöhnliches erpicht war.

Im Innern geſtaltet ſich der ungefähr quadratiſche Hof mit breiten Arkaden vorn und zur Linken ungemein ſtattlich; aber die Verhältniſſe leiden unter einer gewiſſen Schwere und die Formen der ioniſchen Pilaſter, ſowie der reichen Ornamentik an barocker Ueberſchwänglichkeit. Die Flächen ſind auch hier in Backſtein ausgeführt. In dem rückwärts liegenden Flügel öffnet ſich in der Mitte ein prachtvolles Barockportal, von mächtigen Hermen eingefaſst, deren Beine bis auf die Füſse in jenen wunderlichen Kaſten ſtecken, welche in der damaligen franzöſiſchen Architektur beliebt waren. Als Erbauungszeit des immerhin impoſanten Palaſtes wird das Jahr 1612 angegeben.

Beſonders phantaſtiſch geſtaltet ſich dieſe Bauweiſe an der Maiſon des nourrices zu Narbonne.[1]) Die Façade darf man als eines der ſeltenen Beiſpiele bezeichnen, wo die Architektur in's Witzige und Komiſche fällt. Ein gekuppeltes Fenſter iſt mit weiblichen Hermen eingefaſst, die in unglaublicher Fülle wahre Prachtbeiſpiele von Mutterbrüſten hoch hinaufſchwellend zur Schau tragen und unterwärts in bauchige, ſchier indiſche Formen, reich mit Akanthusblättern geſchmückt, auslaufen. Dieſelben Geſtalten wiederholen ſich in noch gröſserem Maſsſtabe auf Conſolen als zweite Einrahmung der Fenſter, mit reich geſchmücktem Conſolenfries verbunden, deſſen Zwiſchenräume Löwenköpfe zeigen mit Ringen, an denen Blumengewinde hangen. Den oberen Abſchluſs bildet ein eleganter Architrav, ein Fries mit Akanthusblättern und ein reich geſchmücktes Geſimſe mit Zahnſchnitten.

---

[1]) Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc. Vol. II, 1.

Digitized by Google

Dasſelbe unvergleichlich prachtvolle Conſolengeſims und ähnliche glanzvolle Ausbildung der Fenſter, nur ohne die Mutterkaryatiden findet man an der Maiſon des chevaliers zu Viviers.[1]) Ueber einem ganz kahlen Erdgeſchoſs erheben ſich zwei obere Stockwerke und als Abſchluſs ein kleineres Halbgeſchoſs. Die mit Kreuzſtäben getheilten Fenſter werden von vortretenden ioniſchen und korinthiſchen Säulen umfaſst, über welchen ein akanthusgeſchmückter Conſolenfries ähnlich wie in Narbonne den Abſchluſs bildet. Die Vorliebe für dieſe prachtvolle Form iſt hier ſo groſs geweſen, daſs man auch unter den Fenſtern des erſten Stockes gewaltige ähnlich verzierte Conſolen und in den Zwiſchenräumen Medaillons mit Bruſtbildern in Hochrelief, in der Mitte ein helmgekröntes Wappen angeordnet hat. Zwiſchen den beiden Hauptgeſchoſſen zieht ſich ein Relieffries mit Reiterkämpfen, über dem oberen Geſchoſs zierliches Blätter- und Rankenwerk hin. Selbſt die kleinen Fenſter des oberſten Stockes haben ihren Conſolenfries und korinthiſche Säulen, wozu noch Karyatiden und Hermen und, um alle Formen zu erſchöpfen, ſpiralförmig gewundene Säulen kommen. Das Kranzgeſimſe wird durch drei überkragende Reihen von Rundbögen in etwas trockener Weiſe gebildet. Das Gebäude wurde um 1550 durch Noël de St. Albans erbaut, der als Führer der Hugenotten in den Bürgerkriegen hervortrat und den Tod durch Henkershand fand.

[1]) Abb. in Taylor et Nodier, Vogages pitt. Languedoc. Vol. II, Sér. 2.

Digitized by Google

VIII. KAPITEL.

DER PROFANBAU UNTER HEINRICH IV UND LUDWIG XIII.

§ 86.

Weitere Umgestaltung der Architektur.

O gänzlich waren die letzten Decennien des 16. Jahrhunderts in Frankreich von Parteiung und Bürgerkrieg erfüllt, dafs die Kunſt ſich nicht frei zu entwickeln vermochte. Auch mit der Thronbeſteigung Heinrichs IV (1589) war der Zuſtand der Unruhe lange noch nicht beſeitigt, und erſt 1598 mit dem Frieden von Vervins und dem Edikt von Nantes athmete das Land nach ſo langen Stürmen wieder auf. Aber der öffentliche Zuſtand war ſo tief zerrüttet, die Finanznoth ſo drückend, Handel und Verkehr ſo gelähmt, dafs es ſtrenger Nüchternheit und ausdauernder Energie bedurfte, um ſo ſchwere Schäden zu heilen. Solche Zeiten ſind nicht dazu angethan, jene freie Stimmung zu ſchaffen, aus welcher die edle Blüthe der Kunſt hervorkeimt. Vergleicht man daher die Regierung Heinrichs IV mit den Zeiten Franz' I und ſelbſt noch Heinrichs II, ſo bekommt man den Eindruck ernſter Mannesjahre voll Arbeit und Mühen, die auf fröhliche Jugendtage mit ihrer Luſt an den bunten Spielen der Phantaſie gefolgt ſind. Der Verſtand, die Beſonnenheit haben jetzt die Herrſchaft, und während Sully die Finanzen wieder herſtellt, während der König mit allem Eifer den Bürgerſtand zu heben, Handel und Gewerbe zu fördern bemüht iſt, mufs das Schöne hinter dem Nützlichen zurücktreten. Wohl hat die Architektur auch jetzt wichtige Aufgaben zu

Digitized by Google

löſen, aber dieſelben gehören mehr dem letzteren als dem erſteren Gebiete an. Es iſt hauptſächlich der Bau von Straſsen und Kanälen, der den König beſchäftigt; es gilt durch Correctionen ganzer Plätze Stadtviertel den Bewohnern der Reſidenz Luft und Licht zu geben, für die Wohlfahrt und Geſundheit des Volkes zu ſorgen. Das ſind die Ziele, welche in erſter Linie jetzt der Architektur geſtellt werden. Wohl haben wir darin für die Kulturgeſchichte einen Fortſchritt anzuerkennen, wenn auch die höhere äſthetiſche Löſung dieſen Aufgaben noch fern bleibt.[1])

Bei ſolchem auf das Gemeinwohl zielenden Streben tritt der Schloſsbau als der künſtleriſch geadelte Ausdruck egoiſtiſcher Tendenzen mehr in den Hintergrund. Umfangreichere Unternehmungen dieſer Art werden unter Heinrich IV nur auf den Fortbau des Louvre und des Schloſſes zu Fontainebleau, ſowie auf die neuen Anlagen zu St. Germain verwendet. Bei dieſen Werken bemerkt man zum Theil ein Anſchlieſsen an die Richtung der vorigen Epoche, zum Theil entwickeln ſich aber aus den ſchon früher vorhandenen Keimen die Anſätze zu einer neuen Behandlungsweiſe. Der Grundzug derſelben beruht auf einer gewiſſen Strenge und Nüchternheit, einer kühlen Reflexion, wie ſie ſolcher verſtändig praktiſchen Epoche natürlich iſt. Am meiſten bezeichnend für dieſe Richtung wird die maſſenhafte Aufnahme des Ziegelbaues, der in den vorigen Epochen doch nur die Ausnahme von der Regel bildete. Nunmehr aber drängt er ſich ſelbſt bei den bedeutendſten Bauten ein, ohne jedoch auch jetzt zu einer künſtleriſchen Durchbildung, etwa analog den norddeutſchen oder den oberitalieniſchen Backſteinbauten zu gelangen. Vielmehr wird auch jetzt an der Verbindung mit Hauſteinen feſtgehalten, und jede charakteriſtiſche Form, die Ecken, Fenſtereinfaſſungen und Geſimſe in Quadern durchgeführt. Dieſe Gebäude mit ihren ſchweren Gliedern und dunklen Maſſen machen wohl einen tüchtig gediegenen, aber oft auch trübſelig mürriſchen Eindruck. Der Quaderbau ſelbſt aber nimmt überwiegend den Charakter der Ruſtica an, die noch allgemeiner als in der vorigen Epoche ſich Bahn bricht und auch die Pilaſter- und Säulenordnungen mit in ihr Bereich zieht. Im Zuſammenhange damit werden alle Formen derber gebildet, die Arabesken und leichteren Ornamente durch ſchwere Cartouchen verdrängt, namentlich aber die feineren und reicheren Ordnungen des ioniſchen und noch mehr des korinthiſchen Stils zu Gunſten eines nüchternen Dorismus beſeitigt. Es iſt bemerkenswerth, daſs die Renaiſſance überall, in Italien wie in den andern Ländern, denſelben Weg vom Reichen und Zierlichen zum Nüchternen und Trockenen zurücklegt, während die antikrömiſche Kunſt, ſowie die griechiſche vor

[1]) Dieſe Seite der baulichen Thätigkeit Heinrichs IV bietet bemerkenswerthe Analogieen mit jenen ſtädtiſchen Wohnhausbauten, welchen Friedrich der Groſse in Berlin und Potsdam in ganz ähnlicher Abſicht ſo viel Eifer zuwendete.

Digitized by Google

ihr in entgegengefetzter Linie ſich entwickelt haben. Ebenſo bezeichnend erſcheint es, daſs während die Frührenaiſſance ſo ſehr dem Kleinen und Zierlichen ergeben war, daſs ſie dieſer Richtung ſelbſt im Groſsen oft zu weit nachgab, jetzt umgekehrt die Tendenz auf das Groſse, Bedeutende, Mächtige ſo überhand nimmt, daſs ſelbſt da, wo das Kleine und Zierliche am Platze wäre, dasſelbe ins Schwere und Plumpe umgewandelt wird.

Wo man trotzdem den Ausdruck von Reichthum und Pracht erſtrebt, geſchieht das durch derbe Häufung und barocke Umgeſtaltung der Glieder, wobei verkröpfte Geſimſe, durchbrochene und gebogene Giebel, krauſes Cartouchenwerk eine Hauptrolle ſpielen. Beſonders ausgedehnten Gebrauch macht man aber von allerlei gekünſtelten Verzierungen, mit welchen man die Ruſtica ausſtattet. Sie wird oft in ganzer Ausdehnung mit jenen wie Gewürm verſchlungenen Linienſpielen bedeckt, zu welchen verſchiedenes reichere Ornament, Laubwerk, beſonders Lorbeerzweige, und ſelbſt Embleme aller Art ſich geſellen. An Stelle einer klaren und wirkſamen plaſtiſchen Gliederung tritt in ſolchen Fällen alſo eine rein maleriſche, freilich mit den Mitteln der Plaſtik hergeſtellte Dekoration.

Soll dagegen eine durchgreifende architektoniſche Gliederung gewonnen werden, ſo geht man auf dasſelbe Streben nach Gröſse und »Majeſtät« aus, welches ſchon in der vorigen Epoche die Koloſſal-Ordnungen hervorgerufen hatte. In der Regel wird alſo eine rieſige Pilaſterſtellung zur Charakteriſtik für zwei Stockwerke verwendet.

Für die Geſammtanlage der Gebäude hält man auch jetzt an den Grundzügen feſt, welche aus den nationalen Sitten und Anſchauungen ſich herausgebildet hatten, nur daſs bisweilen dem italieniſchen Einfluſs mehr Spielraum geſtattet wird. Indeſſen vermag derſelbe die hohen Dächer mit ihren Giebeln und Schornſteinen, ſowie die Pavillons und die durch dieſelben bedingte maleriſche Gruppirung der Gebäude doch nicht zu beſeitigen.

Der hier in kurzen Zügen geſchilderte Stil bleibt auch während der Regierung Ludwigs XIII in Kraft, nimmt aber allmählich die Elemente eines ſtrengen und zugleich feineren Claſſicismus auf. Namentlich gilt dies von der inneren Dekoration der Räume, bei welcher die wilde Ueberladung, die aus der Schule von Fontainebleau ſich ſeit 1550 verbreitet hatte, einer maſsvolleren Behandlung und eleganteren Gliederung weicht. Eingelaſſene Gemälde in plaſtiſch durchgebildeten Rahmen, auch wohl in elegant cannelirte Pilaſterſtellungen gefügt, kommen dabei häufig zur Anwendung und werden von den noch immer mit Virtuoſität behandelten reichgeſchnitzten Holzdecken, deren Felder häufig ebenfalls Gemälde zeigen, unterſtützt. Dieſe Dekoration enthält die Keime, aus welchen in conſequenter Fortbildung ſich der Stil der Zeit Ludwigs XIV entwickeln ſollte. Entſcheidend für dieſe Behandlungsweiſe wird der Umſtand, daſs inzwiſchen eine

Digitized by Google

nationale Schule von bedeutenden Malern ſich herangebildet hat, deren berühmteſte Vertreter, wie Simon Vouet, Nicolas Pouſſin, Philippe Champaigne, Euſtache le Sueur, Charles le Brun in der Ausſchmückung dieſer Prachtgemächer wetteifern.

Unter dieſer ſtarken Strömung verſchwinden jetzt die letzten Spuren romantiſcher Ritterlichkeit und feudaler Selbſtherrlichkeit. Die gewaltige Hand Richelieus wirft die Groſsen des Landes nieder und beſeitigt damit die ſpärlichen Anklänge, welche noch an das Mittelalter erinnerten. Die vornehmen franzöſiſchen Kreiſe bilden jetzt erſt ihren modernen Charakter aus und werden zu einer geiſtreichen Geſellſchaft der Salons. Damit verſchwindet denn auch in den Anlagen der Schlöſſer der letzte Reſt feudaler Reminiscenzen: die Thürme und häufig ſelbſt die Pavillons, die Waſſergräben mit ihren Zugbrücken, die vorgebauten Treppenhäuſer mit ihren Wendelſtiegen, ſtatt deren die Treppen mit geradem Lauf angelegt und ins Innere hineingezogen werden. Auch die Anordnung und Verbindung der Zimmer gewinnt überwiegend den Charakter des Privaten und Wohnlichen und deutet auf eine Geſellſchaft, die mehr den Intereſſen des Friedens, der Kunſt und Literatur als dem der rauheren Beſtrebungen, der Jagd und des Krieges zugethan iſt. Selbſt ein anſcheinend ſo geringfügiger Umſtand wie der, daſs nunmehr die Fenſter die ſo lange behaupteten ſteinernen Pfoſten des Mittelalters gegen ein hölzernes Rahmenwerk vertauſchen, iſt bezeichnend für den neuen Geiſt, der in die Architektur eindringt.

§ 87.

Arbeiten am Louvre.

Zu den erſten Unternehmungen Heinrichs IV, nachdem er in Beſitz von Paris gelangt war, gehört der weitere Ausbau des Louvre. Der König wünſchte dadurch nicht bloſs den Künſtlern und Handwerkern dauernde Beſchäftigung zu bieten, ſondern auch, was in jenen noch immer unruhigen Zeiten nahe genug lag, für ſeine Sicherheit zu ſorgen. Deſshalb lieſs er die ſchon begonnene Galerie zur Verbindung von Louvre und Tuilerien energiſch aufs Neue in Angriff nehmen und vollenden; denn da die Tuilerien damals noch auſserhalb der Stadt, durch Wall und Graben von dieſer getrennt waren, ſo durfte er hoffen, durch eine gedeckte Verbindung mit denſelben ſich eine ſichere Rückzugslinie für äuſserſte Nothfälle herzuſtellen.

Unter dieſen Geſichtspunkten muſste man ſich den unter Katharina von Medici ausgeführten Bauten zunächſt anzuſchlieſsen ſuchen. Die kleinere Galerie (4 auf dem Grundriſs S. 229), welche bis dahin nur aus einem Erdgeſchoſs, mit einer Terraſſe beſtanden hatte, wurde um ein Stockwerk

Digitized by Google

erhöht. Die lange Galerie (7), welche gleichfalls blofs ein Erdgeſchoſs gebildet hatte, erhielt ein oberes Stockwerk und, zur Ausgleichung der Höhe, ein Mezzaningeſchoſs. Zugleich aber wurden in Uebereinſtimmung mit den oberen Theilen auch die unteren mit der Dekoration ausgeſtattet, welche ſie jetzt noch zeigen. (Fig. 114.)

Bei dieſen Arbeiten hat offenbar die Abſicht vorgewaltet, ſich den inneren Façaden Lescots im Charakter möglichſt zu nähern und in gewiſſen Hauptformen zugleich an die Tuilerien de l'Ormes zu erinnern. Letzteres gilt beſonders von den Pilaſterſyſtemen des Erdgeſchoſſes, die an hervorragenden Theilen ſich mit frei vortretenden Säulen verbinden. Es iſt die »franzöſiſche Ordnung« de l'Ormes in der vollen ornamentalen Pracht und dem Reiz der Behandlung, wie ſie ſchon am Hauptbau der Tuilerien ſich findet. Die reich geſchmückte Ruſtica, welche damit in Verbindung geſetzt iſt, entſpricht dem künſtleriſchen Streben der in Rede ſtehenden Epoche. Ein üppiger Fries mit Laubwerk, Emblemen und Genien (vgl. Fig. 87 auf S. 249) bildet den Abſchluſs des Erdgeſchoſſes.

Noch reicher, noch eleganter ſind die beiden oberen Stockwerke durchgeführt. Die Fenſter der Mezzanina haben feine Pilaſter, die Wandfelder zwiſchen ihnen graziös ausgebildete Rahmen. Ein Fries mit üppigem Laubgewinde ſchlieſst unter kräftiger Geſimsplatte auch dieſs Halbgeſchoſs als ein ſelbſtändiges ab. Dann folgt das Hauptgeſchoſs mit ſeinen groſsen Fenſtern, die ſo weit auseinander liegen, daſs nicht blofs für doppelte Pilaſterſtellungen, ſondern abwechſelnd mit den Fenſtern noch für Niſchen mit Statuen genügender Raum bleibt. Dadurch ſowie durch die abwechſelnd geraden oder runden Giebel, welche jedes Fenſterſyſtem krönen, iſt dem langgeſtreckten Bau der Eindruck rhythmiſcher Bewegung und ſchöner Mannigfaltigkeit gewahrt und jede Monotonie aufs Glücklichſte vermieden. Uns ſcheint dieſe Façade mit ihren fein cannelirten korinthiſchen Pilaſtern, den Trophäengruppen zwiſchen ihnen, den reichen laubgeſchmückten Frieſen und den Bildwerken in den Giebeln eine der gelungenſten Compoſitionen der franzöſiſchen Renaiſſance.

Dieſe Anordnung findet noch einen Anklang bei der Behandlung des anſtoſsenden Pavillons (6) und dem daneben liegenden Portal Lesdiguières. Von da an beginnt die in unſrem Plan Fig. 85 mit (11) bezeichnete weſtliche Hälfte der Galerie, welche ſammt dem an die Tuilerien ſtoſsenden Theil (10) die Verbindung mit den letzteren herſtellt. Vergleicht man dieſe Partieen mit der oben beſprochenen, ſo würde man kaum glauben, daſs beide derſelben Zeit angehören. Und doch ſind letztere gleich den erſteren unter Heinrich IV ausgeführt worden. Wüſsten wir etwas Genaueres von den Künſtlern, welche dabei betheiligt waren, ſo hätten wir vielleicht einen Anhaltspunkt zur Erklärung dieſes auffallenden Gegenſatzes. Der Architekt

Digitized by Google

der weſtlichen Galerie hat nämlich ſich von der Anordnung, welche die übrigen Theile des Louvre wie der Tuilerien beherrſcht, frei gemacht und an Stelle der kleineren, für jedes Stockwerk ſelbſtändigen Ordnungen eine einzige koloſſale Pilaſterſtellung zur Dekoration ſeiner Façaden gewählt. Je zwei cannelirte korinthiſche Pilaſter erheben ſich auf hohem Stylobat und ſteigen bis zum Geſimſe auf, wo ſie durch ein ſchweres Gebälk verbunden ſind. Plumpe Giebel, abwechſelnd gerad oder gebogen, von Trophäen ausgefüllt, bilden die Bekrönung. Dieſs iſt das einzige Motiv, welches von

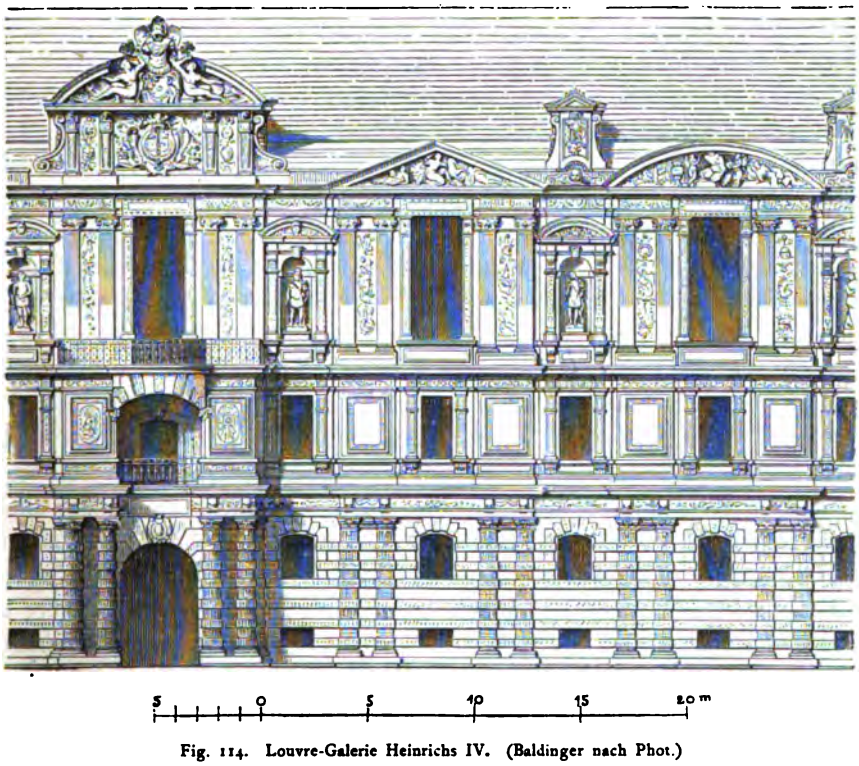


Fig. 114. Louvre-Galerie Heinrichs IV. (Baldinger nach Phot.)

dem öſtlichen Theil entlehnt, aber durch die Schwerfälligkeit der Verhältniſſe ins Häſsliche entſtellt iſt. Ebenſo unſchön muſs man es nennen, daſs die groſsen Fenſter des oberen Geſchoſſes, in rückſichtsloſer Weiſe das Gebälk durchſchneidend, unmittelbar hart an das Kranzgeſims ſtoſsen. Das Streben nach Groſsartigkeit hat den Architekten alſo nicht bloſs zu einer innerlich unwahren Dekoration, ſondern auch zu unſchönen Verhältniſſen und einer ebenſo nüchternen als ſchwerfälligen Behandlung verführt, die auſserdem noch das Gepräge einer öden Monotonie trägt. Wollte er dieſe

Digitized by Google

vermeiden, ſo hätte er vor Allem durch wirkſame Gruppirung den Maſſen einen belebten Rhythmus ſchaffen müſſen.[1])

Die Frage nach dem Urheber dieſer Theile läſst ſich mit Sicherheit nicht beantworten. Daſs *Baptiſte du Cerceau* Architekt Heinrichs IV war, iſt feſtgeſtellt. Ihm folgte, da er 1602 ſchon nicht mehr lebte, ſein Bruder *Jacques*, der bis 1614, alſo noch einige Jahre unter Ludwig XIII thätig war. Es iſt wahrſcheinlich, daſs Beide an den Louvregalerieen gearbeitet haben; welche Theile man aber dem Einen, welche dem Andern zuſchreiben darf, wird ſich kaum ermitteln laſſen. Auſserdem ſind aber auch zwei Glieder der Familie *Métezeau*[2]) als Architekten des Königs in derſelben Epoche bezeichnet, und alte Nachrichten wollen ihnen ebenfalls Antheil an der Louvregalerie vindiciren. Es iſt *Thibault Métezeau*, der jedoch 1596 nicht mehr am Leben war und als Nachfolger beim Louvrebau ſeinen Sohn *Louis* hatte, welcher 1615 ſtarb. Aber auch von dieſen Künſtlern wiſſen wir nichts Genaueres über ihren Antheil an dem Werke. Wahrſcheinlich jedoch haben wir die eine Hälfte den beiden Métezeau, die andere den beiden du Cerceau zuzuſchreiben. Welche aber, das iſt zweifelhaft.

Unter Ludwig XIII blieb längere Zeit der Bau ruhen, bis Richelieu ihn wieder aufnahm. Man wandte ſich aber jetzt dem unvollendet gebliebenen Lescot'ſchen Baue zu, und der geſchickte Architekt *Lemercier* wurde 1624 mit der Ausführung betraut. Um aber das Werk den inzwiſchen geſteigerten Anſprüchen gemäſs umzugeſtalten, vergröſserte man den Plan Lescot's um das Vierfache, machte den nördlichen Eckpavillon (pavillon de l'horloge) zur Mitte der doppelt ſo langen Weſtfaçade und führte die auf unſerem Plan mit (12) bezeichneten Theile des weſtlichen und nördlichen Flügels aus. Das Verdienſt Lemerciers iſt es, dabei die Anordnung und Dekoration des Lescot'ſchen Baues feſtgehalten und dem Louvrehofe für die Folge ſeine künſtleriſche Harmonie gewahrt zu haben. Der obere Abſchluſs des Pavillons mit den Karyatiden, welche drei Frontons über einander tragen, und mit dem hohen Kuppeldach iſt nicht tadellos, aber doch im Verhältniſs zu der Willkür des damaligen Kunſtgeſchmacks immer noch anzuerkennen. Namentlich iſt nicht zu leugnen, daſs die Karyatiden, das geprieſene Werk des talentvollen Bildhauers *Sarazin*, zwar etwas zu maleriſch gedacht, aber im Vergleich zu ſo manchen phantaſtiſch barocken Schöpfungen der Epoche, immer noch als maſsvoll, edel und anmuthig zu bezeichnen ſind.

---

[1]) Um nicht ungerecht zu ſein, müſſen wir indeſs daran erinnern, daſs die Disharmonie zwiſchen der öſtlichen und weſtlichen Hälfte der Galerie urſprünglich weniger bemerkbar war, weil beide Theile damals noch durch einen mächtig vorſpringenden alten Befeſtigungsthurm, ſowie durch den Wall und Graben, welche dort die Stadt abſchloſſen, getrennt, wurden. — [2]) A. Berty les grands architectes, p. 121 ff.

Digitized by Google

An Stelle Lemercier's trat unter Ludwig XIV ſeit 1660 *Levau*, der die übrigen Façaden des Hofes (13) in Angriff nahm und die durch Brand zerſtörte Apollogalerie wieder herſtellte. Zugleich vollendete er den Pavillon Marſan und damit den nördlichen Flügel der Tuilerien (14). Sodann wurde ſeit 1665 nach *Perraults* Plänen die Oſtſeite (15) mit der koloſſalen Säulenhalle errichtet, die unharmoniſch dem Uebrigen ſich anfügt, aber der Vorliebe Ludwigs XIV für das Majeſtätiſche ſchmeichelte. Nach dieſen Arbeiten gerieth der Louvre, der noch immer unvollendet war, in Verfall, das Schickſal des Königthums theilend, und als letzteres geſtürzt war, ſah der gewaltige Bau einer verfallenen Ruine gleich. Erſt Napoleon ließ durch *Percier* und *Fontaine* den Palaſt wieder herſtellen und weiter ausführen. Die weſtliche Hälfte der Nordgalerie, die an die Tuilerien grenzt (16), und die auf derſelben Seite an den Louvre ſtoſsenden zu einer Kapelle beſtimmten Theile (16) entſtanden in dieſer Zeit. Den Abſchluſs haben dann neuerdings die unter dem zweiten Kaiſerreich ausgeführten Theile (18) gemacht. Die Pläne *Visconti's* haben dabei leider ſtarke Umgeſtaltungen erfahren, und Alles iſt in jenem aufgebauſchten marktſchreieriſchen Stile durchgeführt, welcher der entſprechende Ausdruck für die jetzt (1868) in Frankreich herrſchenden Geſellſchaftskreiſe zu ſein ſcheint.

§ 88.

Arbeiten in Fontainebleau.

Mehr als am Louvre, wo die Rückſicht auf frühere Theile die neueren Ausführungen bedingte, läſst ſich der Charakter der Epoche Heinrichs IV an den Bauten erkennen, welche er dem Schloſſe Fontainebleau hinzufügte. Dahin gehören zunächſt die auf dem Geſammtplan S. 101 mit H bezeichneten Theile. In drei Flügeln einen groſsen Hof umgebend, ſind dieſe Gebäude untergeordneten Dienſtzwecken beſtimmt und tragen demnach das Gepräge ſtrenger Einfachheit, die im Geiſte der Zeit ſich nicht ohne Nüchternheit ausſpricht. Die Verbindung von Ziegelbau mit Quadern, die ſchmuckloſe ja plumpe Einfaſſung der Fenſter und Thüren, die Abweſenheit jeder feineren oder lebensvolleren Form giebt dieſen Gebäuden einen trockenen Ausdruck, obwohl das Ganze durch die tüchtigen Verhältniſſe und die glückliche Maſſengliederung, unterſtützt namentlich durch Pavillons auf den Hauptpunkten, eine würdig ſolide Wirkung macht. Die groſsen Halbkreisniſchen, welche die Hauptfaçade in der Mitte durchbrechen, tragen dazu das Ihrige bei (Fig. 115). Jedenfalls gehören dieſe Theile zu den Muſtern deſſen, was man damals unter ländlichem Charakter in der Baukunſt verſtand.

Gröſsere Pracht dagegen entfaltete ſich an dem Portal, welches unter der Bezeichnung »Baptiſterium Ludwigs XIII« den ovalen Hof des Schloſſes an der öſtlichen Seite abſchlieſst. Seinen Namen erhielt es dadurch, daſs

Digitized by Google

in ſeinem kuppelartigen Oberbau die Taufe des Dauphins ſtattfand. Der Bau hat die imponirende Form eines Triumphbogens, doch in ganz freier, origineller Compoſition. Ein weiter Bogen öffnet ſich in der Mitte, auf den Seiten flankirt durch Niſchen, welche von kurzen Pilaſtern mit korinthiſchen

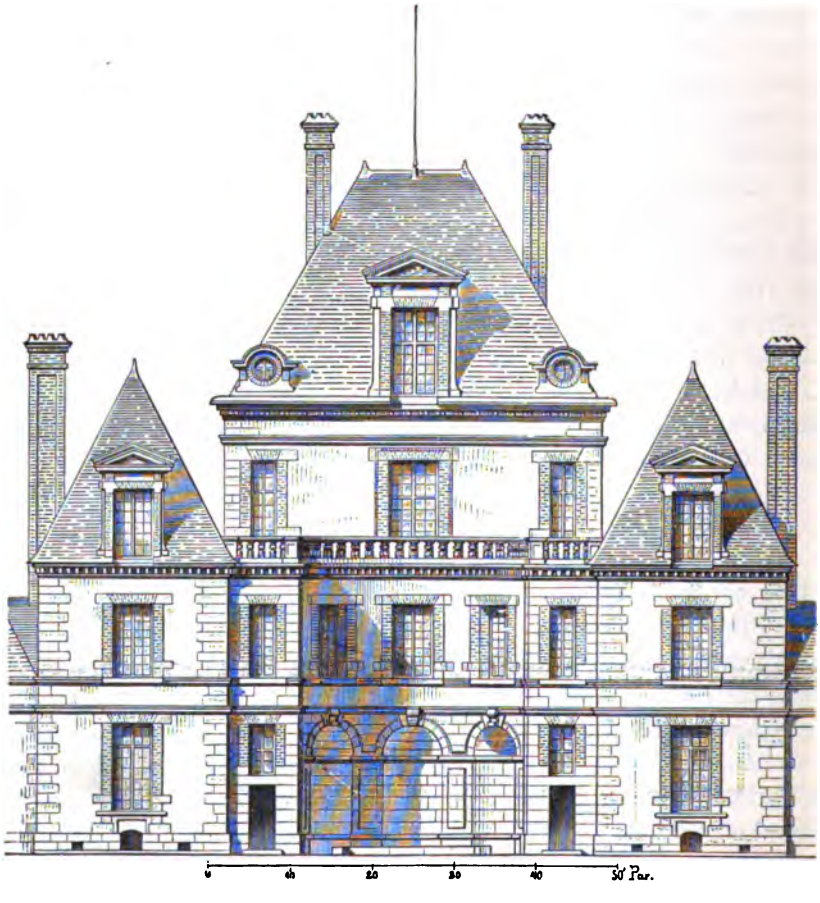


Fig. 115. Fontainebleau. Aus dem Hofe Heinrichs IV. (Pfnor.)

Phantaſiekapitälen eingefaſst werden. Ueber den Niſchen ſind Medaillons mit Büſten, umkränzt von ſchweren Blattgewinden, angebracht. Die Formen ſuchen ſich den mannichfach variirten Beiſpielen der Frührenaiſſance anzuſchlieſsen, aber die derben Glieder und das üppig krauſe Blattwerk bezeugen deutlich genug die ſpäte Zeit. Ueber dem Mittelbau erhebt sich nun ein nach vier Seiten geöffneter und mit geſchweiftem Kuppeldach geſchloſſener Bogen. Dieſe Form iſt nicht frei von barocker Willkür, aber das Ganze macht doch einen prächtigen Eindruck und giebt dem Hofe einen impoſanten Abſchluſs.

Digitized by Google

Auſserdem wurden unter Heinrich IV die Hirſchgalerie und die über derſelben liegende Galerie der Diana hinzugefügt, von denen die erſtere unter Ludwig XV zu Wohngemächern umgeſtaltet wurde. Auch dieſe Theile (vgl. Fig. 116) tragen ſehr entſchieden das Gepräge dieſer Epoche durch die derben Formen und die Miſchung von Ziegelbau mit Quadern. Doch zeugt auch hier die Behandlung vom Walten eines energiſchen und

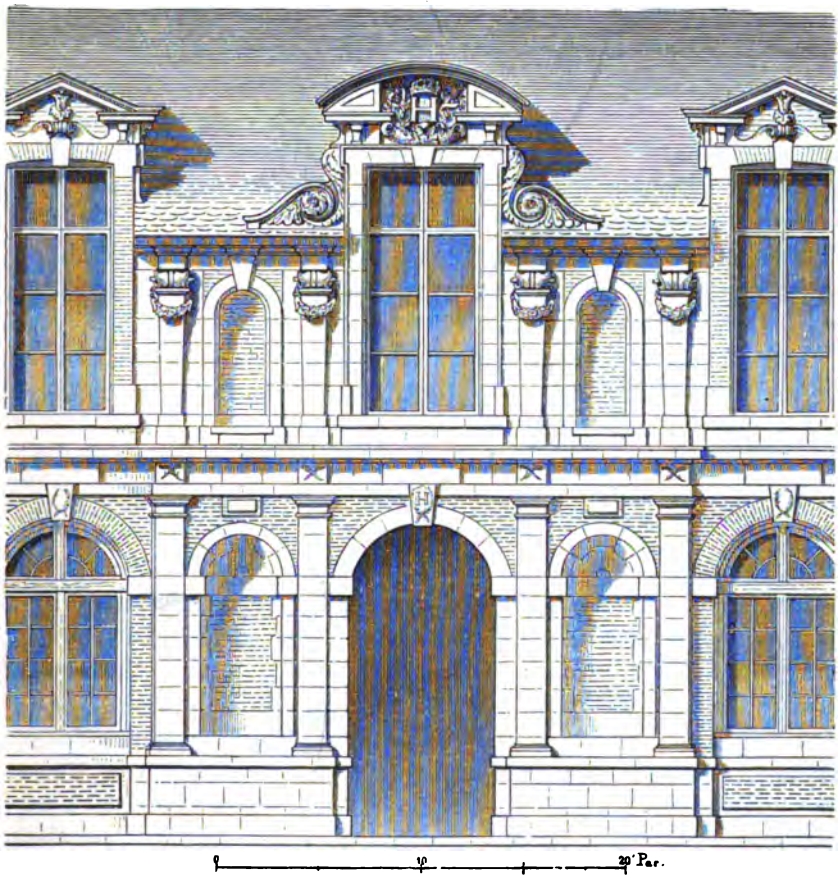


Fig. 116. Fontainebleau. Hirschgalerie. (Baldinger nach Pfnor.)

bewuſsten Künſtlergeiſtes. Zu den barocken Wunderlichkeiten gehören die ſtellenartig verjüngten Pilaſter des oberen Geſchoſſes mit ihrer Volutenkrönung, von welcher ein Laubkranz herabhängt; beſonders aber die durchbrochenen Geſimſe der Fenſtergiebel und die phantaſtiſchen Voluten, welche das mittlere Fenſter einſchlieſsen. Als Architekt dieſer neuen Theile wird *Etienne Dupérac* von Bordeaux genannt, der ſeine Studien in Italien gemacht

Digitized by Google

hatte und wie du Cerceau ſelbſt den Grabſtichel führte. Wir beſitzen auſser einer Anzahl einzelner Blätter von ihm ein Werk über die Alterthümer Roms und maleriſche Anſichten der Gärten von Tivoli, ſowie Abbildungen der Peterskirche und des römiſchen Capitols. Er war zugleich Maler und hatte nicht bloſs Gemälde für das Badezimmer von Fontainebleau, ſondern wahrſcheinlich auch die Dekoration der erwähnten Galerieen ausgeführt. Auſserdem rührte von ihm die Rehgalerie, die ſich mit einem Bogengang von ca. 120 Fuſs Länge der Dianengalerie gegenüber öffnete und mit Landſchaften und Jagdſcenen bemalt war. Dieſe Galerie iſt ſpäter völlig zerſtört worden. Endlich gehört zu den Ausführungen dieſer Zeit der Umbau und die glänzende Ausſchmückung der Dreifaltigkeitskapelle, deren Dekoration in prachtvoller Weiſe und in Formen von ziemlich reinem Claſſicismus durchgeführt iſt. An ihren Gemälden war hauptſächlich Fréminet, ein damals geſchätzter Maler, betheiligt.

Unter Ludwig XIII wurde endlich durch *Lemercier* die berühmte hufeiſenförmige Treppe erbaut, welche den Haupteingang aus dem groſsen äuſseren Hofe in den Mittelbau bildet. Die heutige Anſchauung ſchätzt dieſe maleriſchen Treppenanlagen der Barockzeit gering. Indeſs entfalten ſie in ihrer grandioſen Wirkung perſpektiviſche Reize, von denen ſich unſere Aeſthetik nichts träumen läſst.

§ 89.

Bauten zum öffentlichen Nutzen.

Unter Heinrich IV äuſsert ſich zum erſten Mal in Frankreich das Streben der Renaiſſance, in gröſserem Umfange das Geſetz der Symmetrie und der Regelmäſsigkeit bei der Anlage von Straſsen und Plätzen, ja von ganzen Stadtvierteln zu entfalten. In bedeutendem Umfange führte Heinrich IV dieſe Idee bei der Place Royale ins Leben.[1]) Der Bau begann 1605 und wurde erſt zwei Jahre nach des Königs Tode 1612 vollendet. Ehemals ſtand auf dieſem Platze das Hôtel des Tournelles, welches Katharina von Medici nach dem Tode ihres Gemahls hatte zerſtören laſſen. Der Platz bildet ein weites Viereck, rings von regelmäſsigen Gebäuden umzogen, die im Erdgeſchoſs ſich mit 144 Arkaden öffnen. Ein umgitterter Raſenplatz mit Baumgruppen, zwei Springbrunnen und das Reiterbild Ludwigs XIII an Stelle der in der Revolution zerſtörten alten Statue in neuerer Zeit errichtet, nimmt die Mitte des Platzes ein. Die Architektur, aus Backſtein und Quadern gemiſcht, macht einen ſtrengen und düſteren Eindruck, der durch die 35 hohen Pavillons, in welche die Maſſe der Dächer aufgelöſt iſt, noch geſteigert wird. Die Schönheit tritt

[1]) Aufn. in Blondel, Archit. Françoiſe, Vol. II.

Digitized by Google

hier hinter die Herrſchaft bloſser Zweckmäſsigkeit zurück, letztere aber iſt in nachdrücklicher Weiſe betont, ſo daſs das Ganze in ſeiner Art bei aller Strenge doch das Gepräge klarer Geſetzmäſsigkeit und Tüchtigkeit gewinnt.

Die zweite Schöpfung dieſer Art iſt die Place Dauphine,[1]) 1608 auf zwei ehemaligen Inſeln der Cité angelegt. Die Gebäude tragen denſelben Charakter, der aus der Verbindung von Ziegelbau und Quadern ſich ergiebt. Nur iſt hier der Ausdruck noch etwas ſtrenger und nüchterner und die Anwendung der Ruſtica noch hervortretender als auf der Place royale. Der Platz, der die weſentliche Spitze der Inſel bildet, hat dreieckige Grundform.

Groſsartiger wäre ein dritter Platz geworden, welcher als Place de France an der Stelle des Marais ſich ausdehnen und dieſe Unternehmungen zur Verſchönerung und Verbeſſerung der Stadt abſchlieſsen ſollte. Dieſer Platz hätte in groſsem Umkreis einen Halbmond beſchrieben, deſſen Durchmeſſer von der Baſtille bis zur Rue du Temple ſich erſtrecken würde. Acht Hauptſtraſsen ſollten ſtrahlenförmig von hier ausgehen und die Namen der Hauptprovinzen Frankreichs tragen, während den Verbindungsſtraſsen die Namen der untergeordneten franzöſiſchen Provinzen zugedacht waren. Zwiſchen den Hauptſtraſsen ſollte jede der ſieben Gebäudemaſſen über einem Erdgeſchoſs mit Arkaden ſich in zwei Stockwerken von Backſtein und Quadern erheben, jede als beſonderer Pavillon mit hohem Dach geſchloſſen. Der Plan zu dieſer groſsartigen Anlage ſtand bereits feſt, als durch die Ermordung des Königs dieſem gleich ſo vielen andern Entwürfen ein Ziel geſetzt wurde.

Von den zahlreichen übrigen Bauten zum öffentlichen Nutzen heben wir die Vollendung des Pont Neuf[2]) hervor, deſſen Bau der König von 1602 bis 1607 zur Ausführung brachte. Damit hing die Verlängerung der Inſel der Cité nach der Weſtſeite zuſammen, die durch Verbindung zweier kleiner Inſeln bewerkſtelligt wurde. Die Brücke trat dadurch in Berührung mit der Cité und wurde in zwei ſelbſtändige Theile geſchieden. Ferner lieſs der König die Waſſerleitungen von Belleville und der Prés-St. Gervais wieder herſtellen, welche den nördlichen Theil von Paris mit Waſſer verſahen; ebenſo lieſs er die Brunnen, welche von ihnen geſpeiſt wurden, wieder herſtellen und eine Anzahl neu errichten. Auch verſchiedene Quais wurden neu gefaſst und die Mauern und Thore der Stadt ausgebeſſert.

Es iſt bezeichnend, daſs dieſer Freund des Bürgers und des Volkes der erſte unter den Herrſchern Frankreichs war, welcher Bauten für den öffentlichen Nutzen und nicht bloſs Prachtwerke zum eigenen Vergnügen

[1]) Aufn. bei A. Berty, la renaiſſance monum. Vol. I. — [2]) Blondel, Archit. Françoiſe, Vol. II.

Digitized by Google

ausführen liefs. Im Verhältnifs zu der kurzen Regierungszeit, die ihm beſchieden war, mufs man die Zahl und die Bedeutung der von ihm errichteten Bauten anſehnlich nennen.

§ 90.

Der Palast des Luxembourg.

Nach dem Tode Heinrichs IV trat Maria von Medici als Beſchützerin der Künſte auf, und dieſe Kunſtliebe, ein Erbtheil ihres väterlichen Hauſes, würde vielleicht die widerwärtigen Eigenſchaften dieſer ränkevollen und herrſchſüchtigen Florentinerin vergeſſen machen, wenn nicht auch durch ihre Beziehungen zur Kunſt ein erkältend froſtiger Hauch hindurchginge. Froſtig in hohem Grade iſt denn auch das Hauptwerk, welches die Architektur auf ihre Veranlaſſung hervorgebracht hat. Im Jahre 1612 kaufte ſie das Hôtel und die Gärten des Herzogs von Luxembourg, ſowie mehrere benachbarte Grundſtücke, und liefs von 1615 durch *Salomon de Broſſe*,[1]) einen Neffen des jüngeren Jacques Androuet du Cerceau, ſich das prachtvolle Palais errichten, welches noch jetzt vorhanden iſt.[2]) In der auffallend kurzen Zeit von fünf Jahren war der ganze Bau vollendet, und 1620 konnte Rubens berufen werden, um ſeine berühmten Gemälde für die Galerie auszuführen.

Von dem Meiſter des Baues wiſſen wir nur, dafs er zu Verneuil geboren war, ohne indeſs das Jahr ſeiner Geburt zu kennen. Vermuthen läſst ſich, dafs er nach der Sitte der Zeit ſeine Studien in Italien gemacht hat. Wenigſtens deutet ſein Werk ſelbſt darauf hin, denn die Architektur desſelben erinnert an Ammanati's Hof des Palazzo Pitti zu Florenz, nur dafs dort einfache, hier gekuppelte Pilaſterſtellungen die Flächen gliedern. Im Uebrigen iſt die oft behauptete Aehnlichkeit des Luxembourg mit dem Palazzo Pitti ein Märchen. Die Anlage zeigt vielmehr einen durchaus franzöſiſchen Grundriſs, und ebenſo im Aufbau die hohen Dächer und die dominirenden Pavillons.

Schon das iſt in der Anordnung des Grundplans durchaus der franzöſiſchen Sitte entſprechend, dafs ein ungefähr quadratiſcher Hof, auf drei Seiten von Galerieen eingefaſst, den Hauptbau von der Straſse trennt. In der Mitte des äuſseren Flügels, der nur aus einem Erdgeſchoſs mit einer Terraſſe beſteht, erhebt ſich ein zweiſtöckiger mit einer Kuppel gekrönter Portalbau von ſtattlicher Wirkung. Auf beiden Ecken wird dieſer Vorderbau flankirt durch Pavillons mit ſteilen Dächern, über dem Erdgeſchoſs mit

---

[1]) So, nicht Jacques, wie bisher allgemein angenommen, iſt der Taufname des Künſtlers. Vgl. Berty, les grands architectes, p. 111, der ſich auf neuere Entdeckungen des Herrn Charles Read bezieht. — [2]) Aufn. bei Blondel, archit. Franç. Vol. II.

Digitized by Google

zwei oberen Stockwerken emporgeführt. Die beiden Seitenflügel des Hofes, die ſich den Pavillons anſchlieſsen, beſtehen aus einem Erdgeſchoſs und einem oberen Stockwerk, welches eine Galerie von 18 Fuſs Breite bei 180 Fuſs Länge enthält. Die zur Rechten liegende Galerie war mit den groſsen Bildern von Rubens geſchmückt, welche ſpäter in das Muſeum des Louvre übertragen wurden. Der Hauptbau ſchlieſst zweiſtöckig über einem Erdgeſchoſs den Hof ab, ſchiebt aber an beiden Endpunkten ſowohl gegen den Hof wie gegen den Garten zwei mächtige Pavillons vor, die nur dadurch über den Hauptbau ſich etwas erheben, daſs das obere Stockwerk, an den übrigen Bautheilen etwas niedrig, bei ihnen um 6 Fuſs höher geführt iſt. Gegen den Hof wurde der Vorſprung der Pavillons ehemals durch eine ſchöne mit einer Baluſtrade geſchloſſene Terraſſe verbunden, zu welcher in der Mitte eine halbrunde Freitreppe emporführte. Die Mitte des Hauptbaues nimmt ein kleinerer Pavillon ein, der die groſsartige mit doppeltem Lauf anſteigende Treppe enthält. Nach der Rückſeite gegen den Garten iſt ein halbkreisförmiges Veſtibül vorgelegt, im Hauptgeſchoſs die Kapelle enthaltend und mit einem Kuppelbau bekrönt. Zu beiden Seiten ſchlieſst ſich eine Galerie zur Verbindung mit den Eckpavillons an.

Iſt dieſe Anordnung in ihrer Klarheit und vornehmen Würde als Muſter eines Palaſtbaues zu bezeichnen, ſo hat der Architekt eine faſt feierliche Ruhe im künſtleriſchen Aufbau walten laſſen, ſo daſs an allen Seiten und in jedem Theile des Baues dieſelbe Ordonnanz die Maſſen gliedert. Gekuppelte Pilaſter, im Erdgeſchoſs toskaniſche, im erſten Stockwerk doriſche mit Triglyphenfries, im zweiten joniſche, ſind am ganzen Bau mit ſtrenger Conſequenz durchgeführt. Dabei ſind die Pilaſter wie die Wandflächen in Ruſtica behandelt, aber nicht in jener dekorativ ſpielenden der Louvregalerie und der Tuilerien, ſondern in einer herben Schlichtheit, die allen Schmuck verſchmäht. Nur an den Mittelbauten, welche die Eingänge enthalten, kommen Säulenſtellungen vor; vegetabiliſcher Schmuck iſt nirgends, ſtatuariſcher mit höchſter Sparſamkeit, hauptſächlich an den Giebelfeldern der Eckpavillons angebracht. Auffallend namentlich iſt, daſs der Architekt die Gartenſeite ganz in demſelben ernſten Stile durchführt wie die Stadtſeite, und daſs ſein Streben offenbar auf völlige Einheit, ja Einförmigkeit gerichtet iſt.

Ohne Frage macht dieſe nüchterne Auffaſſung einen etwas erkältenden Eindruck; es iſt eine Architektur, welche ſich nur an den Verſtand, gar nicht an die Phantaſie wendet. Unterſtützt wurde ſolche Auffaſſung freilich dadurch, daſs wie wir wiſſen die Renaiſſancezeit in der Ruſtica und dem doriſchen Stile den Ausdruck des Ländlichen zu finden glaubte. Aber dieſe Grenzen der Auffaſſung und der mehr reflektirenden als phantaſievollen Begabung einmal zugegeben, wird man geſtehen müſſen, daſs es ein bedeu-

Digitized by Google

tender und ächter Künſtler iſt, der dieſes Werk geſchaffen, und der in einer Zeit, welche der Willkür in barocken Ausſchreitungen huldigte, ſolche Reinheit und Strenge des Stiles feſtzuhalten wuſste.

Den Reiz der Anlage vermag man indeſs erſt zu würdigen, wenn man ſich an den unvergleichlich ſchönen Garten erinnert, der leider ſeit einigen Jahren durch die nimmerſatte Veränderungsluſt der Franzoſen ſo gut wie zerſtört worden iſt. Das Blumenparterre mit ſeinem Baſſin und Springbrunnen und ſeinen Statuen, eingefaſst von mächtigen Baumgruppen; die ſchöne Verbindung, welche zwiſchen dem Garten und der Architektur beſtand und eine lebensvolle Wechſelwirkung erzeugte, das Alles gab dem Ganzen erſt die Vollendung. Die Grottenanlage an der linken Seite des Parks iſt ein charakteriſtiſches Beiſpiel jener ins Naturwüchſige übergehenden Ruſtica, welche die Renaiſſance für ſolche Zwecke anzuwenden liebte.

§ 91.

Andre Werke von de Brosse.

Einige Jahre vor der Ausführung ſeines Hauptbaues errichtete de Broſſe, der ſelbſt Hugenott war, zu Charenton das Bethaus der Proteſtanten, zu deſſen Aufführung Heinrich IV die Erlaubniſs gegeben hatte. Es wurde 1606 begonnen, aber 1685 nach Zurücknahme des Edikts von Nantes zerſtört. Der Bau muſs ein beſonderes Intereſſe dargeboten haben. denn der Architekt hatte dabei das Vorbild der antiken Baſiliken im Auge und errichtete das Gebäude als koloſſales Rechteck, welches rings auf allen Seiten von drei Galerieen umzogen war. Die untere Säulenſtellung befolgte die toskaniſche, die zweite die doriſche, die oberſte die joniſche Ordnung. Drei Portale vermittelten den Zugang und einundachtzig Fenſter gaben dem Raume reichliches Licht. Das Innere wie das Aeuſsere enthielt ſich in proteſtantiſcher Einfachheit jeden Schmuckes und zeigte dieſelbe nüchterne Strenge, welche einen allgemeinen Charakterzug der damaligen Bauten ausmacht. Eben deſshalb fand dieſe ſchlichte Behandlung bei den Zeitgenoſſen keinen Anſtoſs, und de Broſſe erntete für ſeine groſsartige und zweckmäſsige Conſtruction allgemeine Bewunderung.

Daſs er indeſs auch reichere Compoſitionen auszuführen verſtand, bewies er an der Façade von St. Gervais, zu welcher Ludwig XIII am 24. Juli 1616 den Grundſtein legte.[1]) Ohne Rückſicht auf den gothiſchen Charakter des Baues ſetzte er die Façade als ſelbſtändiges Dekorationsſtück dem Baue vor und ſchmückte ſie mit den drei antiken Säulenordnungen. Es war das erſte Beiſpiel dieſer Anwendung der claſſiſchen Architektur in Frankreich, weſshalb dieſe Façade lange Zeit in hohem Anſehen ſtand.

[1]) F. de Guilhermy, Deſcription archéologique de Paris, p. 178.

Digitized by Google

Einige Jahre vorher, 1613, hatte de Broſſe Gelegenheit, eine der groſsartigſten Nützlichkeitsbauten auszuführen. Die ganze ſüdliche Hälfte der Hauptſtadt entbehrte ſchon lange hinreichenden guten Trinkwaſſers, und Heinrich IV hatte deſshalb den Plan gefaſst, den noch von den Römern herrührenden Aquädukt von Arcueil wieder herzuſtellen. Der Dolch Ravaillac's hatte auch dieſen Plan nicht zur Ausführung kommen laſſen, und das Volk von Paris würde noch lange auf die Wohlthat friſchen Trinkwaſſers haben verzichten müſſen, wenn nicht der Palaſt des Luxembourg für ſeine Waſſerwerke dasſelbe Bedürfniſs getheilt hätte. Die Königin lieſs deſshalb 1613 durch de Broſſe den Plan wieder aufnehmen und den groſsartigen Bau der Römer herſtellen. Die römiſche Waſſerleitung, welche hauptſächlich die Thermen zu verſorgen hatte, brachte in einer Länge von 16 Kilometer das Waſſer von Rungis nach Paris. Durch die Normannen zerſtört und ſeit Jahrhunderten dem Verfall preisgegeben, ſtand ſie nur noch als Ruine in einzelnen Ueberreſten da, ſo daſs man das Werk de Broſſe's als eine ganz neue Schöpfung bezeichnen kann. Er prägte ihm jenen Charakter gediegener Gröſse auf, welcher die Römerbauten derſelben Art auszeichnet. Der Aquädukt überſchreitet das Thal von Arcueil auf 25 Bogen in einer Höhe von 83 Mètres, gehört alſo zu den kühnſten Conſtructionen dieſer Art. Der Bau wurde 1624 vollendet und gab Veranlaſſung zur Errichtung zahlreicher Brunnen in den ſüdlichen Theilen der Stadt.

Endlich hatte de Broſſe den im März 1618 durch Brand zerſtörten groſsen Saal des Palais de Juſtice zu Paris wieder herzuſtellen. Mit Beibehaltung der alten Grundmauern ſchloſs er ſich der zweiſchiffigen Anlage des früheren Saales an, ohne jedoch im Mindeſten Rückſicht auf den Stil der übrigen Theile zu nehmen. Er gab dem Saal, der früher hölzerne Bedeckung in Form gothiſcher Tonnengewölbe gehabt hatte, ſteinerne rundbogige Wölbungen, die in der Mitte auf einer Reihe von Pfeilern ruhen. Letztere erhielten eine Dekoration von doriſchen Pilaſtern. Zwei breite Halbkreisfenſter und darüber zwei Rundfenſter in den ſchmalen Schluſsſeiten geben dem Raum reichliches Licht. Die Architektur iſt nicht ohne Würde, aber doch von einer erkältenden Nüchternheit. Sie beweiſt gleich den übrigen Schöpfungen, daſs de Broſſe zu jenen Architekten gehört, die mehr durch Reflexion und rationelle Auffaſſung als durch Phantaſie hervorragen.

§ 92.

Privatschlösser dieser Zeit.

Aus der ziemlich anſehnlichen Reihe von Schlöſſern, welche während der erſten Decennien des 17. Jahrhunderts errichtet wurden, heben wir einige beſonders charakteriſtiſche hervor, um an ihnen die weitere Entwicklung des franzöſiſchen Schloſsbaues darzulegen.

Digitized by Google

Als gemeinſamer Grundzug iſt feſtzuhalten, daſs noch immer die nationalen Sitten, anknüpfend an die Traditionen der früheren Epoche, das Maſsgebende bei dieſen Anlagen ſind, daſs die Vertheilung der Räume, die Anordnung der Treppen, die regelmäſsige Gruppirung um einen viereckigen Hof die feſte Norm bilden. Beſonders iſt es für die Geſammterſcheinung dieſer Bauten bezeichnend, daſs ſie zwar in italieniſcher Weiſe mehr nach Ruhe und Einfachheit der Linien ſtreben, aber im Anfang der Epoche die Eckpavillons und damit die maleriſche Maſſengliederung auch jetzt mit Vorliebe feſthalten, ja daſs ſelbſt Rundthürme und Waſſergräben mit Zugbrücken keineswegs völlig aus dem Bauprogramm ſchwinden. Dagegen kommen die groſsen Galerieen, der Stolz des 16. Jahrhunderts, jetzt in Abnahme, und das Leben der Schloſsbewohner zieht ſich als ein mehr intimes in behaglichere Zimmer und Säle zurück.

Für die künſtleriſche Charakteriſtik laſſen ſich zwei ganz verſchiedene, ja entgegengeſetzte Typen unterſcheiden. Der eine beruht auf einer faſt abſichtlich zur Schau getragenen, oft bis zum äuſserſten Grade getriebenen Einfachheit, die nichts kennt als die ſchlichteſte Verbindung von Backſteinbau und Ruſticaquadern, und eine Derbheit der Profile, die nicht ſelten zur plumpen Schwerfälligkeit wird. Der andere nimmt zwar dieſelben Grundelemente auf, weiſs aber aus ihnen eine reichere dekorative Wirkung zu gewinnen, die freilich in der Regel zu barocken Formen und zu üppiger Ueberladung neigt. In beiden Fällen muſs für den Mangel an feiner künſtleriſcher Durchbildung das ächt nationale, oft wahrhaft originelle Gepräge entſchädigen.

Von beiden Typen liefert das Schloſs Tanlay in Burgund in ſeinen verſchiedenen Gebäuden bezeichnende Beiſpiele.[1]) Der Hauptbau wurde 1559 durch François de Coligny, Bruder des berühmten Admirals, begonnen, aber nur ein runder Eckthurm mit den anſtoſsenden Theilen der beiden Flügel vollendet. Ein neuer Beſitzer, Jacques Chabot, Marquis de Mirebeau, fügte 1610 das ſogenannte »kleine Schloſs« hinzu, einen vor dem Hauptbau ſelbſtändig ſich erhebenden Pavillon. Dieſer zeigt im Erdgeſchoſs die üppigſte Ruſtica mit einer wahrhaft phantaſtiſch überſchwänglichen Dekoration, in welcher alle Arten von Linienſpielen mit vegetabiliſchen Muſtern wechſeln. Darüber erhebt ſich ein oberes Geſchoſs mit eleganten korinthiſchen Pilaſtern, reichen Fenſtergiebeln und einem prachtvollen, ganz mit Laubwerk dekorirten Fries. Dieſer üppige Bau, völlig aus Quadern aufgeführt, war auf den Contraſt mit dem Waſſer des umgebenden Grabens berechnet.

---

[1]) Sauvageot, choix de palais, Vol. I.

Digitized by Google

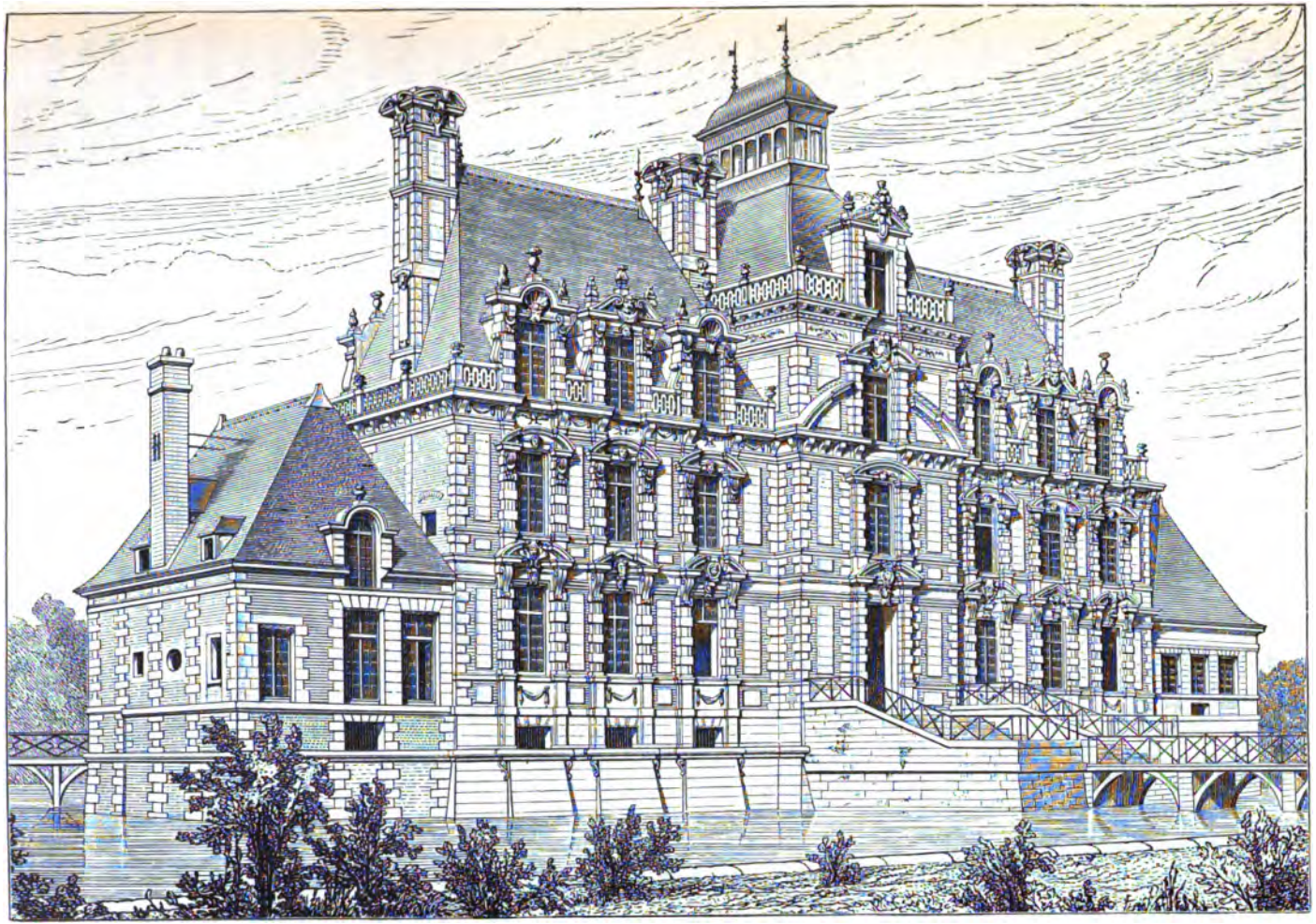


Fig. 117. Schloſs von Beaumesnil. (Sauvageot.)

Digitized by Google

Von höchſter Nüchternheit iſt dagegen der weitere Ausbau des Hauptſchloſſes, welcher durch den Finanzintendanten d'Hémery in den erſten Jahren der Regierung Ludwig's XIV ſeit 1643 ausgeführt wurde. Da derſelbe nicht mehr dieſer Epoche angehört, ſo gehen wir darüber hinweg, zumal uns ein anderes Schloſs der Zeit Ludwigs XIII ein Beiſpiel ähnlicher Nüchternheit bietet.

Es iſt das kleine Schloſs Wideville[1]) unweit Verſailles. Es wurde von Claude de Bullion, der unter Heinrich IV und Ludwig XIII hohe Staatsämter bekleidete, erbaut. Die Anlage bildet ein Rechteck von geringer Tiefe, 30 Fuſs bei 125 Fuſs Breite. Auf beiden Seiten ſpringen kleine Pavillons mit runden Dächern vor, die Mitte bildet ein gröſserer ebenfalls vortretender Pavillon, der die übrigen einſtöckigen Gebäude um ein Geſchoſs überragt und das Veſtibül ſammt einem quadratiſchen Saal enthält. Rechts neben demſelben iſt die in geradem Lauf anſteigende Treppe angeordnet, während links eine kleinere Seitentreppe liegt. Die ganze Eintheilung iſt bequem und anſprechend. Der Bau erhebt ſich, rings von Gräben umzogen, auf einer Inſel mit hohem Unterbau, der auf den Ecken durch kleine feſtungsartige Thürme flankirt wird. Die auſserordentlich hohen Fenſter, die Ecken, ſowie die Geſimſe beſtehen aus Quadern, alles Uebrige iſt in Ziegeln ausgeführt, und der ganze Bau zeigt die höchſte Einfachheit und Nüchternheit. Von der inneren Ausſtattung ſind beſonders die ſchönen glaſirten Fuſsböden hervorzuheben. Im Park ſieht man eine Grottenanlage in einer Ruſtica mit doriſchen Säulen, welche eine Nachahmung von Tropfſteinbildungen zeigen.

In der Normandie, wo der Backſteinbau ſchon im Mittelalter eine künſtleriſche Ausbildung erlangt hatte, finden wir auch jetzt Beiſpiele einer reicheren Anwendung desſelben. Beſonders prächtig am Schloſs von Beaumesnil[2]) im Departement der Eure. (Fig. 117.) Auf einer Inſel, rings vom Waſſer umſchloſſen, erhebt ſich der prächtige Bau, deſſen Fenſter und Thüren, ſowie die Ecken eine ungemein derbe Ruſtica zeigen, während die Wandflächen in Backſtein mit rautenförmigen Muſtern durchgeführt ſind. Dieſes, ſowie die originellen barockphantaſtiſchen Krönungen der Portale, der Fenſter und der Lucarnen, die überall in den Formen die gröſste Mannigfaltigkeit zeigen, endlich die gewaltigen ebenſo reich durchgeführten Kamine und der pompöſe Abſchluſs des mittleren Pavillons mit ſeinem runden Dache, verleihen dem Bau bei aller ſchweren Ueberladung ein ungemein maleriſches Gepräge. Die Wirkung dieſer reich gegliederten Maſſen wird durch den Waſſerſpiegel und die prächtigen Laubgruppen der unmittelbaren Umgebung aufs Glücklichſte geſteigert. Der Bau beſteht

[1]) Sauvageot, choix de palais, Vol, III. — [2]) Ebend. Vol. IV.

Digitized by Google

übrigens wie in Wideville aus einem langgeſtreckten Rechteck von 30 Fuſs Tiefe bei 120 Fuſs Breite. Die Mitte bildet ein vorſpringender Pavillon, der das Veſtibül ſammt dem Treppenhauſe enthält.

Denſelben Charakter, die gleiche Verbindung eines gemuſterten Backſteinbaues mit derben Ruſticaquadern findet man an den alten Theilen des Château des Ifs[1]) bei Fécamp, nur daſs die Anlage kleiner und die Dekoration, obgleich ebenfalls derb und barock, nicht ganz ſo ſchwer und überladen iſt wie in Beaumesnil. Der Bau beſteht ebenfalls nur aus einem Rechteck von 25 Fuſs zu 65 Fuſs. Die Mitte enthält das Veſtibül ſammt dem Treppenhauſe, neben welchem jederſeits ein groſses quadratiſches Zimmer den übrigen Raum einnimmt. Auf den Ecken der Vorderfaçade ſind kleine runde Thürme mit geſchweiften Dächern angebracht, die als Kabinete mit den anſtoſsenden Zimmern in Verbindung ſtehen. Auch hier iſt alſo die maleriſche Bewegung der Maſſen hauptſächlich betont. Ein prächtiger Park bildet mit ſeinen Laubgruppen einen wirkſamen Hintergrund.

§ 93.

Städtiſche Privathäuſer.

Unter den vornehmen Wohnhäuſern, welche aus dieſer Zeit in den Hauptſtädten des Landes überall noch vorhanden ſind, darf als eins der bedeutendſten das Hôtel Montescot zu Chartres[2]) bezeichnet werden. Es wurde im Anfang des 17. Jahrhunderts durch Claude de Montescot, Sekretair Heinrichs IV, erbaut, diente nachmals als Kloſter und iſt gegenwärtig als Hôtel de ville benutzt. Der Bau, deſſen Grundriſs wir in Fig. 118 beifügen, zeigt die regelmäſsige Anlage, welche den vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich ſeit längerer Zeit eigen war, in beſonders klarer Anordnung. Um einen quadratiſchen Hof E gruppiren ſich auf drei Seiten die Wohnräume, während auf der vierten Seite gegen die Straſse eine Mauer mit dem Eingangsthor den Abſchluſs bildet. Die Haupttreppe A liegt in der Mitte des Flügels an der Rückſeite, eine zweite Treppe B iſt im linken Flügel angebracht. Die Architektur, aus Ziegeln und Quadern beſtehend, zeigt das äuſserſte Maaſs von Nüchternheit, nirgends das geringſte Ornament, und ſelbſt die Geſimſe und ſonſtigen Glieder ſind von einer ans Rohe grenzenden Plumpheit. Nur die groſsen Verhältniſſe und die glückliche Bewegung der Maſſen geben dem Bau ein ſtattliches Gepräge. Bemerkenswerth iſt, daſs die Einfaſſungen der Fenſter und die Pilaſter, welche die Wände gliedern, aus Backſtein gebildet ſind, während die übrigen Theile meiſtens den Quaderbau zeigen. Beim Hauptportal, das eine reichere Anlage erhalten hat, wechſeln Quader mit Backſteinen. Die drei Portale

[1]) Sauvageot, Vol. II. — [2]) Ebend.

Digitized by Google

der Hoffaçaden ſind reicher ausgeführt und ſelbſt mit plaſtiſchem Schmuck verſehen.

Ungleich eleganter und prächtiger iſt das Hôtel de Vogüé zu Dijon, welches um dieſelbe Zeit von Etienne Bouhier, der als Rath im Parlament von Burgund eine einflufsreiche Stelle bekleidete, erbaut wurde.[1]) Man darf das Jahr 1614 als Datum der Vollendung des Baues annehmen, denn dieſe Jahrzahl lieſt man am Kamin des groſsen Saales. Bouhier war ein begeiſterter Kunſtfreund, machte Reiſen in Italien und trieb ſeine Studien ſo weit, daſs im Jahre 1630 das Hoſpital der Stadt nach ſeinen Plänen

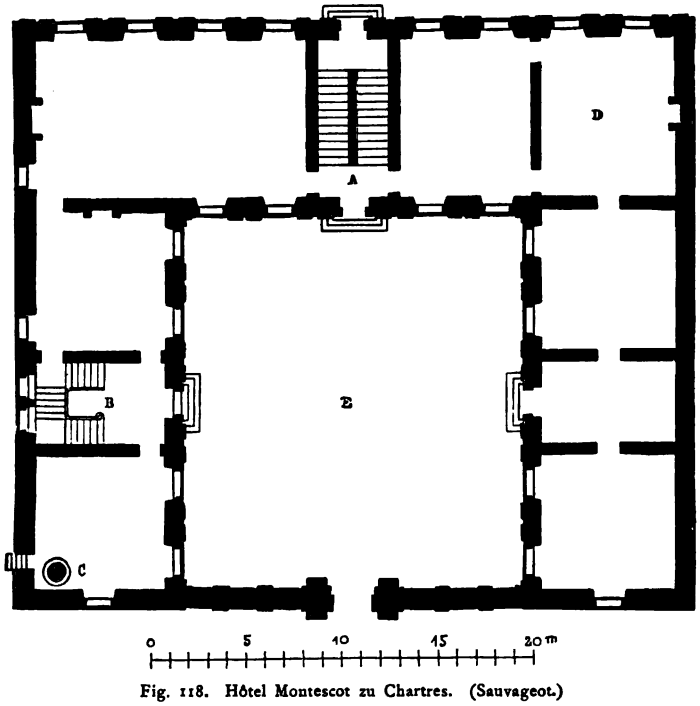


Fig. 118. Hôtel Montescot zu Chartres. (Sauvageot.)

erbaut wurde. Wahrſcheinlich hat er auch die Entwürfe zu der prächtigen Wohnung gemacht, die er früher für ſich ausführen lieſs. Gewiſſe Eigenheiten ſowohl in der Anordnung des Grundriſſes wie in der originellen, dabei jedoch willkürlichen und ſogar ſeltſamen Behandlung der Architektur ſcheinen dafür zu ſprechen, daſs man es hier mit dem Werke eines geiſtreichen Dilettanten zu thun hat.

[1]) Vrgl. die ausführliche Aufnahme bei Sauvageot, Vol I. Einzelnes bei Rouyer et Darcel, I, pl. 48—50 und in Berty's ren. mon. II, pl. 47—49.

Digitized by Google

Der Bau gruppirt ſich mit drei Flügeln um einen kleinen Hof, der nach der Straſse durch eine Mauer mit barockprächtigem Eingang abgeſchloſſen wird. An dieſe Mauer legt ſich nach innen eine Arkade, die in der höchſten Pracht der Ausführung ein elegantes Beiſpiel antiker Studien enthält und in ihrem graziöſen Claſſicismus von dem derberen Charakter der übrigen Theile auffallend abweicht. Der Bau iſt im Uebrigen weder durch glückliche Verhältniſſe, noch durch Conſequenz der Durchbildung hervorragend. Die Fenſter z. B. haben auffallend dürftige Rahmen, mit denen die ſchweren auf Conſolen ruhenden Giebelkrönungen, die theils rund, theils gerade, theils in Voluten aufgerollt ſind, wunderlich contraſtiren. Im Einzelnen herrſcht freilich an dieſen Theilen groſser Reichthum der Dekoration, die in feiner Ausführung vegetabiliſche und figürliche Elemente verbindet. Es iſt eine Ueppigkeit der Conception, die immer neue Motive bringt und durch den Reichthum der Variationen, der ſich ſelbſt auf die Umrahmungen der Dachfenſter erſtreckt, die Harmonie der Wirkung preisgiebt. Aber die Gediegenheit der Ausführung, die conſequente Anwendung eines reinen Quaderbaues, der ſich über alle Theile gleichmäſsig erſtreckt, geben dem Gebäude den Werth einer höchſt originellen Schöpfung. Dazu kommt die ausgezeichnete Erhaltung, die ſich bis auf die bunt glaſirten Dächer mit ihren eleganten Bleiſpitzen, die prächtige Laterne im Treppenhaus, die charaktervolle Eiſenarbeit des Brunnens im Wirthſchaftshofe, endlich auf die Holzvertäfelung und die geſammte innere Ausſtattung der Zimmer erſtreckt.

Kleinere Privathäuſer dieſer Epoche ſieht man in manchen andern Städten. Wir nennen in Rouen das ſtattliche Haus der Rue de la groſſe Horloge, welches die Ecke der Rue des belles femmes bildet. Es trägt die Jahrzahl 1601 und gehört zu den reichſten dieſer Epoche.[1]) In Paris zählt hierher das Hôtel Sully[2]) in der Rue St. Antoine, erbaut ſeit 1624, eine der gröſsten und vollſtändigſten unter den vornehmen ſtädtiſchen Privatwohnungen dieſer Zeit, ungewöhnlich reich an plaſtiſcher Dekoration. Ferner in Arras[3]) ein Haus in der Rue des Balances, das in derben kraftvollen Formen durchgeführt iſt. Dieſe Beiſpiele mögen ſtatt vieler anderer genügen.

Zu palaſtartiger Gröſse und Bedeutung erhob ſich die fürſtliche Wohnung, welche Richelieu ſeit 1624 durch *Jacques Lemercier* ſich gegenüber der Nordſeite des Louvre erbauen lieſs und der er den Namen »Palais Cardinal« gab. Kaum war der ſtolze Bau vollendet (1639), ſo ſchenkte der Beſitzer ihn dem Könige. Seit 1643 wurde das nun als Palais

[1]) Aufn. in Berty, la renaiſſance monumentale, Vol. II. — [2]) Blondel, archit. Françoiſe, Vol. II. — [3]) Berty, a. a. O. Vol. I.

Digitized by Google

Royal bezeichnete Gebäude Sitz der Regentin Anna von Oeſterreich, und Ludwig XIV überlieſs es an Philipp von Orleans, der jene bedeutenden Umgeſtaltungen damit vornehmen lieſs, unter welchen wir es kennen. Urſprünglich beſtand der groſsartige Palaſt aus einer Anzahl im Rechteck gruppirter Flügel, die ſich um zwei groſse Höfe lagerten. Der Haupthof war auf drei Seiten von Gebäuden umgeben; an der vierten grenzte ein Erdgeſchoſs mit Arkaden, über welchen ſich eine Terraſſe hinzog, ihn gegen den groſsen prächtigen Garten ab. Im Innern herrſchte fürſtlicher Luxus in Anordnung und Ausſtattung der Räume. Auſser den groſsen Feſtſälen und Galerien mit Marmorwerken und Gemälden von der Hand der erſten damaligen Meiſter enthielt der Palaſt zwei Säle fürs Schauſpiel, einen kleinen für ausgewählte Kreiſe und einen gröſseren für dreitauſend Zuſchauer. Dieſs war die claſſiſche Bühne, welche bald darauf durch die Meiſterwerke eines Corneille, Racine und Molière ihre Weihe erhalten ſollte.

§ 94.

Öffentliche Gebäude.

Wie ſehr die Zeit der Bürgerkriege und des Religionsſtreits hemmend auf die Entwicklung der Städte gewirkt, ſahen wir ſchon bei Betrachtung des Stadthauſes von Paris (§ 59), deſſen Bau längere Zeit ruhte und erſt unter Heinrich IV zur Vollendung kam. Die Regierung dieſes volksfreundlichen Königs iſt es denn überhaupt, welche dem Bürgerthum Schutz und Freiheit der Entwicklung gewährt. Zum Zeugniſs deſſen erheben ſich ſeit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in mehreren der wichtigſten Städte des Landes Rathhäuſer in den kräftigen, ſelbſt derben Formen der Zeit, aber zugleich in der energiſchen Ueppigkeit der Dekoration, deren dieſer Stil fähig iſt. Man glaubt in der Friſche und Opulenz dieſer Gebäude einen Wiederſchein des neuen Lebensgefühls zu erkennen, welches unter dem Scepter Heinrichs IV nach ſo langen Leiden dem Bürgerthum wiederkehrte.

Eins der bedeutendſten unter dieſen Denkmalen iſt das Stadthaus von La Rochelle, dieſem berühmten Waffenplatz der Hugenotten.[1]) Das Gebäude iſt in verſchiedenen Zeiten errichtet, und ein Theil desſelben ſtammt aus dem 15. Jahrhundert. Im Jahr 1605 legte man den Grundſtein zu der Galerie (Fig. 119) und dem groſsen Saale, welche noch jetzt das Prachtſtück des ganzen Baues bilden. Im Erdgeſchoſs zieht ſich eine Arkade auf ungemein kurzen, derben doriſchen Säulen vor der Façade hin. Die Schäfte der Säulen beſtehen aus cannelirten Trommeln, die mit ſchweren Boſſagen wechſeln. Um die Galerie nicht gar zu eng und zu düſter zu

[1]) Aufn. in Rouyer et Darcel, Art. architectural. Vol. II, pl. 13.

Digitized by Google

machen, hat der Architekt unter den grofsen Fenftern des oberen Stockwerks, wo die Durchbrechung der Mauermaffe es geftattete, die dort zu

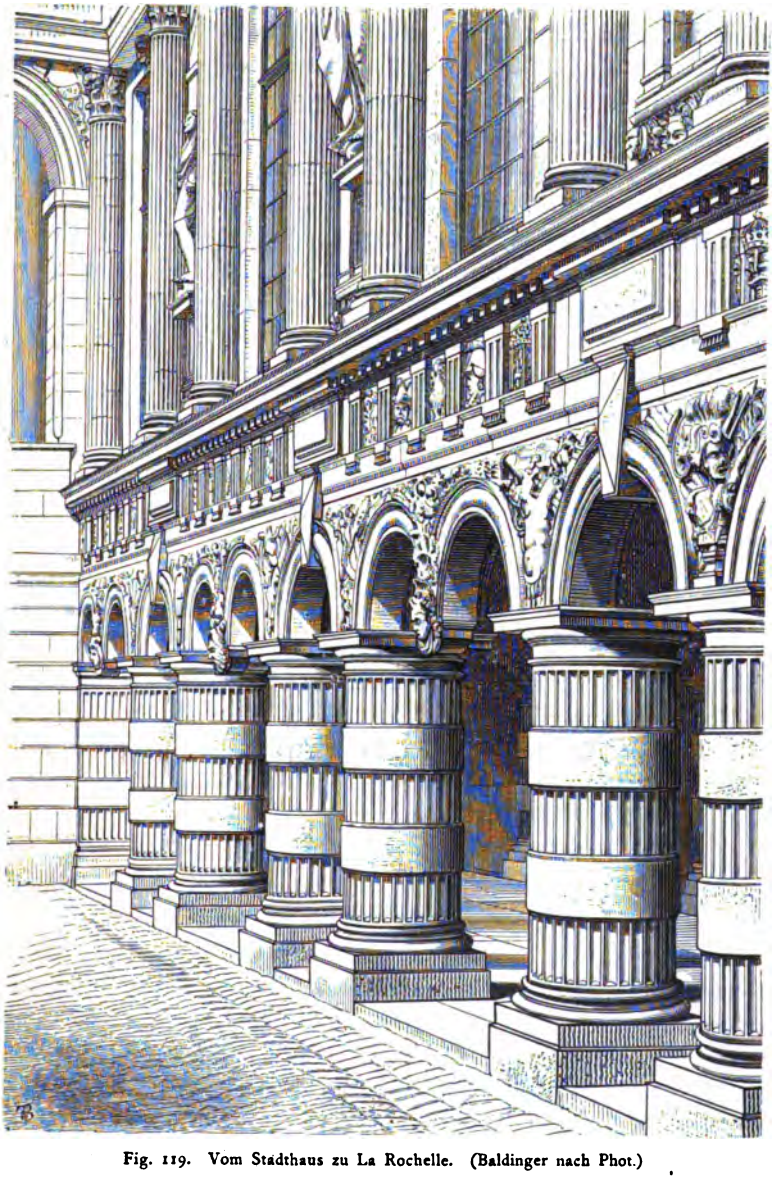


Fig. 119. Vom Stadthaus zu La Rochelle. (Baldinger nach Phot.)

erwartende Säule fortgelaffen und die beiden Bögen mit einem fchwebenden Schlufsftein verbunden. Dadurch entfteht eine ebenfo phantafievolle wie rationelle Rhythmik, die in den oberen Theilen durch fchlanke korinthifche

Digitized by Google

Pilaſter ihre Fortſetzung findet. In den weiteren Intervallen derſelben ſind groſse Fenſter mit geradem Sturz angebracht, in den engeren dagegen Niſchen mit Statuen auf eleganten Sockeln. Ein Dachgeſchoſs mit barock aber höchſt originell componirten Fenſtern und Giebeln bildet den energiſch wirkſamen Abſchluſs. Alle Theile des Baues zeigen eine für dieſe Zeit ungewöhnlich reiche Dekoration: in den Bogenzwickeln der Arkaden Trophäen und Laubgewinde, an den ſchwebenden Schluſsſteinen Masken, im Triglyphenfries Embleme ſammt dem Namenszug des Königs, am Fries des Hauptgeſchoſſes elegante Akanthusranken, an den Krönungen der Dachgiebel Masken und Voluten, hermenartige Karyatiden und Genieen mit Füllhörnern. So iſt der prächtige Bau noch jetzt ein Zeugniſs von der Macht und Blüthe der Stadt, die bald darauf (1628) ihren Todesſtoſs erhielt. Ehemals befand ſich an dieſer Façade eine doppelte Freitreppe mit dem Reiterbild Heinrichs IV.

Im Jahr 1627 begann die alte Krönungsſtadt der franzöſiſchen Könige, Rheims, ebenfalls den Bau eines neuen Rathhauſes, welches ſeiner Anlage und Ausführung nach ſich dem Vorbild des Pariſer Stadthauſes anſchlieſst. Die Façade wird wie dort von zwei Pavillons mit hohen Dächern flankirt. Ein mittlerer Pavillon enthält den Haupteingang und wird von einem Uhrthurme bekrönt. Die Verhältniſſe ſind tüchtig, die Eintheilung und Gliederung der Façade klar und in kräftigen noch ziemlich reinen Formen durchgeführt. Das Erdgeſchoſs hat doriſche Halbſäulen und Ruſtica, die auch für die Fenſtereinfaſſungen verwendet iſt. Im oberen Geſchoſs ſind korinthiſche Halbſäulen angeordnet, während das zweite Stockwerk, mit welchem die Pavillons über die anderen Theile hervorragen, ioniſche Halbſäulen zeigt. Ein Dachgeſchoſs mit abwechſelnd gröſseren und kleineren Lucarnen bildet den Abſchluſs. Ueber dem Portal ſieht man in einem Relief von Kalkſtein das Reiterbild Ludwigs XIII, welches an die Stelle eines im Jahr 1792 zerſtörten Holzreliefs getreten iſt. Die dabei befindliche Inſchrift nennt als Datum der Vollendung des Baues das Jahr 1636.

Von groſsartiger Anlage, prachtvoll wenn auch in etwas ſchwulſtigen Formen ausgeführt, iſt das Stadthaus von Lyon, 1646 begonnen, aber ſeiner ganzen künſtleriſchen Haltung nach in dieſe Epoche gehörend.[1]) In neuerer Zeit ſchön reſtaurirt, ausgebaut und vergröſsert, iſt das Gebäude ein pompöſer Ausdruck der Lebensfülle dieſer reichen und mächtigen Stadt. Hauptſächlich trägt dazu die reiche plaſtiſche Ausſtattung bei, die in ihrer Fülle und Kraft an die römiſchen Monumente des ſüdlichen Frankreich erinnert. Dazu kommt, daſs die architektoniſchen Formen ziemlich rein

[1]) Vgl. das Prachtwerk von T. Desjardins, monogr. de l'hôtel de ville de Lyon. fol. Paris 1867.

Digitized by Google

und edel behandelt ſind mit wenig barocker Willkür; ferner daſs der ganze Bau in Quadern ausgeführt iſt, ein Vorzug, den er mit den Stadthäuſern von Paris, La Rochelle und Rheims theilt.

Die Façade folgt wieder der durch das Pariſer Stadthaus gegebenen Anordnung; auf beiden Seiten kräftige Pavillons, mit runden Dächern geſchloſſen, in der Mitte der Haupteingang, darüber im oberſten Geſchoſs eine Flachniſche mit dem Reiterbild Ludwigs XIII, dahinter aufragend der ſtattliche Glockenthurm mit der Uhr, der mit einer reichen Laterne originell abgeſchloſſen wird. Groſse Opulenz erhält die Façade durch den plaſtiſchen Schmuck: im Erdgeſchoſs Masken an den Schluſsſteinen der Fenſterbögen und Portraitmedaillons in den Bogenfeldern, im Hauptgeſchoſs ruhende Löwen auf den Giebeln der Fenſter; im oberen Stockwerk Fruchtſchnüre an den Fenſtern, Trophäen in den Frontons der Pavillons, auf welchen die allegoriſchen Figuren der vier Kardinaltugenden ruhen, endlich ähnliche Figuren als Krönung der mittleren Niſche und des Glockenthurmes.

Für das Innere iſt die Anordnung von groſsem Reiz, daſs der prächtige Haupthof bedeutend höher liegt als das Niveau der Straſse, eine Anordnung, die übrigens in verwandter Weiſe ſchon an den Stadthäuſern zu Orleans und zu Paris angetroffen wird. Die innere Dekoration gehört gröſstentheils der jüngſten mit bedeutenden Mitteln ausgeführten Herſtellung an.

Digitized by Google

IX. KAPITEL.

DER KIRCHENBAU DER RENAISSANCEZEIT.

§ 95.

Die Entwicklungsstufen desselben.

In Italien hatte die Renaiſſance kraft der Univerſalität ihres Strebens die kirchliche Architektur gleich der profanen in ihr Programm aufgenommen und auch in Gebäuden des religiöſen Bedürfniſſes ihr künſtleriſches Ideal zu verwirklichen geſucht. In gröſster Mannigfaltigkeit tritt uns dieſe Tendenz dort entgegen: die Baſilika, das einſchiffige Langhaus mit flacher Decke oder mit Gewölben, Syſteme von Kuppeln und Tonnen, oder ausſchlieſslich Tonnengewölbe, nicht minder das Kreuzgewölbe kommen zur Anwendung. Vor allem wird der Centralbau in Verbindung mit der Kuppel gepflegt und in vielfacher Umgeſtaltung als Rundbau, Polygon, Quadrat oder griechiſches Kreuz ausgebildet. Damit geht von Anbeginn das Streben Hand in Hand, dieſen Werken durch eine Gliederung, Conſtruktion und Dekoration im Geiſte des claſſiſchen Alterthums das Gepräge von antiken Tempelbauten zu geben.

Nichts von alledem treffen wir in Frankreich. Seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts hatte der Kirchenbau mit ſo beiſpielloſer Energie die materiellen und künſtleriſchen Kräfte der Nation in Anſpruch genommen, mit einer ſolchen Fülle kirchlicher Bauten jeden Ranges von der Kathedrale bis zur kleinſten Kapelle und Dorfkirche das Land bedeckt, daſs nach dieſer Richtung kaum noch Etwas zu thun übrig blieb. Wo in einzelnen Fällen Bauten der früheren Zeit zu vollenden, oder wo neue zu errichten

Digitized by Google

waren, da geſchah es durchaus in mittelalterlicher Weiſe, in jenem ſpätgothiſchen Flamboyantſtil, der gerade in Frankreich eine ſeltene Opulenz und dekorative Fülle entfaltet. Wir haben in § 12 Beiſpiele dieſer gothiſchen Nachzügler gegeben und dabei gefunden, daſs bis tief ins 16. Jahrhundert dieſe nationale Bauweiſe in Kraft blieb. Ein noch erſtaunlicheres Beiſpiel von dem zähen Feſthalten am gothiſchen Stil und von deſſen unverwüſtlicher Lebenskraft iſt die Kathedrale von Orleans, welche nach ihrer Zerſtörung durch die Hugenotten auf Anordnung Heinrichs IV ſeit 1601 ganz nach mittelalterlicher Anlage und in gothiſchem Stil erneuert wurde. Man ſieht aus dieſen Thatſachen, daſs die alten Bauhütten noch lange in Kraft blieben, und daſs die Meiſter der gothiſchen Kunſt, geſtützt auf die Anhänglichkeit des Bürgerthums und der kirchlichen Corporationen an den Stil des Mittelalters, denſelben gegen die eindringende Renaiſſance zu behaupten wuſsten.

Als aber die Fürſten und der hohe Adel in allen Theilen des Landes Schlöſſer zu errichten begannen, die den neuen Stil glänzend zur Geltung brachten, konnte es nicht ausbleiben, daſs der dekorative Reiz dieſer Bauten in einer Zeit der höchſt geſteigerten Dekorationsluſt bald auf alle Kreiſe einen tiefen Eindruck machte. Unter den alten Werkmeiſtern ſogar erwachte der Drang, mit den Künſtlern des modernen Stils zu wetteifern und Proben ihrer Bekanntſchaft mit der Antike abzulegen. Etwa ſeit 1520 laſſen ſich Zeugniſſe davon in den Kirchenbauten nachweiſen. Doch tritt das antikiſirende Element zunächſt nur beſcheiden, meiſt in dekorativen Einzelheiten auf, denn die Tradition war ſo mächtig, daſs nicht bloſs der mittelalterliche Grundplan, die drei- oder fünfſchiffige Anlage, der polygone Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ſondern auch das ganze Syſtem der gothiſchen Conſtruction, die Rippengewölbe und die groſsen Spitzbogenfenſter, die Strebepfeiler und Strebebögen feſtgehalten wurden. Aber im Einzelnen fängt man an, dieſe Conſtructionen durch eine neue Formenſprache auszuprägen. Am wenigſten bemerkt man davon im Innern; doch kommen ſchon Pfeiler vor, die mit antiken Pilaſtern dekorirt ſind, und die in dieſer Epoche ſo beliebten ſchwebenden Schluſsſteine der Gewölbe werden mit antiken Formen, mit Arabesken und figürlichem Schmuck ausgeſtattet.

Viel umfaſſender iſt die Anwendung der Renaiſſancedetails am Aeuſseren. Hier werden die Strebepfeiler mit antiken Pilaſtern bekleidet und ſelbſt die Geſimſe mit antiken Architraven und Frieſen verbunden; die Fialen nehmen die Geſtalt von Kandelabern an, und die Strebebögen erhalten ebenſo eine Dekoration mit Renaiſſanceformen. Am eingreifendſten vollzieht ſich dieſs Compromiſs zwiſchen mittelalterlicher Anlage und antiker Ausprägung an den Portalen und überhaupt am ganzen Façadenbau. Zunächſt ſind es antike Einzelheiten, Säulenſtellungen, Niſchen, Caſſettengewölbe, ſowie die

Digitized by Google

mannichfaltigen Ornamente, welche ziemlich willkürlich ſich der mittelalterlichen Anlage hinzufügen und ſolchen Façaden den Charakter einer harmlos ſpielenden Pracht verleihen. Um 1540 aber gewinnt eine ſtrengere, mehr ſchulmäſsige Behandlung der antiken Formen die Ueberhand, und bald ſetzt man antike Säulenſtellungen mit Gebälk und Giebel, manchmal in mehreren Geſchoſſen, dem gothiſchen Baue vor, ohne die inneren Widerſprüche ſolcher Anordnung zu empfinden.

Auffallend iſt bei alledem, wie lange Frankreichs Kirchenbau ſich gegen dieſe Neuerungen ſträubt. Selbſt in den Renaiſſanceſchlöſſern bleiben die Kapellen noch lange Zeit völlig gothiſch, ſo nicht bloſs in Gaillon (§ 16) und in Chenonceaux (§ 32), ſondern ſogar noch in Ecouen, wo Jean Bullant die Kapelle im gothiſchen Stil ausführte (§ 72). Dagegen ſind es auch wieder zuerſt die Schloſskapellen, welche den ſtreng antiken Stil aufnehmen, und Philibert de l'Orme iſt es, der in den Kapellen zu Villers-Coterets (§ 29) und zu Anet (§ 68) die claſſiſche Architektur zur Geltung bringt. Bei gröſseren Kirchenbauten wird dieſs Beiſpiel aber erſt im 17. Jahrhundert befolgt, und nachdem Salomon de Broſſe 1616 die Façade von St. Gervais begonnen hat, wird bald darauf bei den Kirchen der Carmeliter und der Sorbonne (1635) der italieniſche Kuppelbau in Frankreich eingeführt.

§ 96.

Kirchen zu Caen.

Die Normandie, deren glänzende Leiſtungen auf dem Gebiet des Profanbaues wir unter den bedeutendſten Schöpfungen der Frührenaiſſance kennen gelernt haben, bringt auch im Kirchenbau eine Reihe von Werken hervor, in welchen dieſer gemiſchte Uebergangsſtil ſich zur höchſten dekorativen Pracht entfaltet. Das Meiſterſtück dieſer Epoche, welches nirgends ſeines Gleichen findet, iſt der Chor von St. Pierre zu Caen, 1521 durch *Hector Sohier* begonnen.[1]) Der Grundriſs zeigt nach gothiſcher Weiſe polygonen Abſchluſs mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz. Die Conſtruction und die Form der Pfeiler und Gewölbe ſind noch durchaus mittelalterlich, aber die Dekoration beſteht aus einer Miſchung ſpätgothiſcher Formen mit Details der Frührenaiſſance, in welcher die phantaſievolle Ueppigkeit beider Stile ſich zu einer Wirkung von unvergleichlichem Zauber verbindet.

Im Innern[2]) beſtehen die Sterngewölbe aus den reichſten Verſchlingungen, und die kräftig profilirten Rippen, in ihrer ganzen Ausdehnung mit frei durchbrochenem Ranken-Ornament beſetzt, treffen in Schluſssteinen

[1]) Vgl. Guide de Caen, 1857. p. 12. Dazu Paluſtre II, 228 ff. — [2]) Eine Abbild. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, pl. 284.

Digitized by Google

Fig. 120. Caen. S. Pierre. (Baldinger nach Phot.)

Digitized by Google

zuſammen, die in Form von Zapfen frei niederſchweben und in brillanter Weiſe mit Renaiſſanceformen dekorirt ſind. Noch gröſsere Pracht entfaltet ſich an den phantaſtiſchen Baldachinen der Statuenniſchen, welche in den Ecken des Chorumgangs und der Kapellen überall angebracht ſind. Bei ihnen entwickelt ſich aus einem gothiſchen Unterbau die ſchlanke Krönung in den mannichfach bewegten Formen einer ſpielenden Frührenaiſſance.

Ihren Gipfel erreicht aber dieſe überſchwänglich üppige Architektur am Aeuſseren (Fig. 120). Wie hier die gothiſche Conſtruction völlig in Renaiſſanceformen überſetzt iſt, wie korinthiſche Pilaſter mit vorgelegten Candelabern oder graziöſe baldachingekrönte Niſchen die Strebepfeiler bekleiden, wie die originellſten Phantaſieſpiele an Stelle der gothiſchen Fialen die krönenden Abſchlüſſe bilden, wie übermüthige Arabesken die Baluſtraden der Dachgalerieen füllen, und ähnliche Compoſitionen jede frei bleibende Fläche, die Zwickel über den Fenſtern, die Frieſe und die Einfaſſungen der oberen Rundfenſter bedecken, das gehört zum Geiſtreichſten und Graziöſeſten der geſammten Frührenaiſſance. Die Compoſition, frei von pedantiſcher Strenge, ergeht ſich hier in dem genialen Uebermuth, der allein ſolchen Schöpfungen ihre Berechtigung giebt, und die Erfindung iſt ſo lebenſprühend, die Ausführung ſo elegant, daſs das Ganze als ein wahres Meiſterwerk unübertroffen in ſeiner Art daſteht.

Eine zweite Schöpfung verwandter Art ſieht man in Caen an der kleinen Kirche St. Sauveur. Es iſt ein unregelmäſsiger ſpätgothiſcher Bau, aus zwei Schiffen beſtehend, die mit zwei polygonen Chören neben einander ſchlieſsen. Der eine iſt ein glänzendes Werk ſpätgothiſchen Flamboyantſtils, der andre wetteifert mit ihm in den dekorativen Formen der Frührenaiſſance. Auch hier ſind elegante Pilaſter zur Bekleidung verwendet, auch hier iſt das ganze gothiſche Syſtem der Streben und Fialen in anmuthiger Weiſe aus Renaiſſanceformen zuſammengeſetzt, wie eine luſtig übermüthige Parodie der gothiſchen Dekoration. Dieſe prächtigen Werke erinnern an die in ihrer Art nicht minder ausgezeichnete Architektur des Hôtel d'Ecoville (§ 47).

§ 97.

Andre Kirchen der Normandie.

Zu den früheſten Werken dieſes Uebergangsſtils gehört die Kirche von Tréport, deren Portal ein Werk eleganter Frührenaiſſance iſt.[1]) Es öffnet ſich mit zwei ganz flachen Bögen unter einem groſsen Halbkreisbogen, deſſen gothiſch profilirte Laibung theils mit dem naturaliſtiſchen Blattwerk des ſpätmittelalterlichen Stiles, theils mit Muſcheln und auf-

[1]) Abb. in den Voyages pittor. Normandie, Vol. II, pl. 93.

Digitized by Google

gerollten Bändern in zierlichem Renaiſſancegeſchmack dekorirt iſt. Zwiſchen beiden Oeffnungen hat eine Niſche Platz gefunden, mit antikem Giebel bekrönt und mit korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst. Der übrige Theil des Bogenfeldes zeigt eine willkürliche Ausfüllung mit ſpätgothiſchen Baldachinen und Maaſswerken.

Wie unklar die Meiſter dieſer Epoche gerade im Kirchenbau zwiſchen beiden Stilen hin- und hertappen und dabei ſelbſt in der Gothik aus dem Sattel geworfen werden, ohne doch in dem neuen Stil feſten Fuſs zu faſſen, beweiſt die Façade der Kirche von Giſors.[1]) Es iſt ein Bau von höchſt unregelmäſsiger mittelalterlicher Anlage, aus einem Hauptportal und zwei Seitenpforten beſtehend, die durch gewaltige Strebepfeiler getrennt werden. An der nördlichen Ecke flankirt ein quadratiſcher aus dem Mittelalter ſtammender Thurm die Façade, während ſüdlich in ganz ſchiefer Stellung, wunderlich genug, ein koloſſaler Thurm in den Formen der ſpätern Renaiſſance ſich erhebt, der jedoch unvollendet geblieben iſt. Mit Ausnahme deſſelben zeigt die ganze übrige Façade eine ſeltſame und miſsverſtandene Miſchung ſpätgothiſcher Formen mit Renaiſſancemotiven. Das Hauptportal mit ſeinem koloſſalen Rundbogen hat eine Füllung von Niſchen zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern und im Tympanon ein Relief vom Traume Jacobs. In der Ausſchmückung der Bögenlaibung und der Seitenwände herrſcht das wunderlichſte Stilgemiſch. Ganz ungeſchickt ſind die oberen Theile des Mittelbaues dekorirt. Ueber dem Portalbogen baut ſich ein Flachbogengiebel auf, mit plumpen Sculpturen gefüllt, und darüber ſteigt ein Tabernakelbau empor, wie eine offene Loggia zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern geſtaltet, in ſeiner Art das beſte und zierlichſte Stück am ganzen Bau. Sieht man aber wie es bloſs aufgepflanzt iſt, um das dahinter liegende prachtvolle Spitzbogenfenſter des Mittelſchiffs zu maskiren, ſo erkennt man die ganze Kopfloſigkeit des Baumeiſters, der mit den alten Formen nichts mehr, und mit den neuen noch nichts anzufangen wuſste. Dasſelbe Durcheinander zeigt ſich an allen übrigen Theilen dieſer grotesken Façade, namentlich an dem oberen Geſchoſs und der achteckigen Krönung des nördlichen Thurmes. Dergleichen ſieht wohl toll und übermüthig genug aus, gehört aber doch bei aller dekorativen Pracht zum Wunderlichſten ſeiner Art. Als Architekten wurden *Robert Grappin* und ſein Sohn *Jean* genannt.

Etwas mehr Haltung zeigt die Façade der Kirche vom Vétheuil.[2]) Chor und Thurmbau gehören dem Mittelalter an, während die Sakriſtei, das Schiff und die Portale von 1533—1550 vollendet worden ſind. Wenn

---

[1]) Aufn. in Gailhabaud IV. Vgl. Voyages, Normandie II, pl. 200—204. Dazu Paluſtre II. 204. — [2]) Aufn. bei Gailhabaud IV. Vgl. A. Durand in den Monuments hiſtoriques und Paluſtre II, 15 mit Abbildung.

Digitized by Google

die Einweihung, wie berichtet wird, erſt 1588 ſtattfand, ſo hatte das ſeinen guten Grund, denn die oberen Theile der Façade ſind offenbar nicht früher vollendet worden. Man erkennt das leicht aus der ſtrengeren Obſervanz, in welcher hier die antiken Elemente zur Verwendung gebracht ſind, und ſchon der Triglyphenfries der ſammt Conſolengeſims den Hauptbau abſchließt und von einem claſſiſchen Giebel gekrönt wird, kann nicht vor der Epoche Heinrichs II ausgeführt worden ſein. Im Uebrigen iſt ſowohl am Hauptportal wie an der großen Pforte des Querſchiffs, die auf eine elegante Vorhalle mündet, die Mitwirkung gothiſcher Formen vereinfacht, und das Streben offenbar auf Größe und Klarheit gerichtet. Doch hat auch hier die Rathloſigkeit des Architekten, namentlich in der Niſchenbekrönung des Hauptportals, ſich wunderlich genug ausgeſprochen.

Wahrhaft wohlthuend berührt dagegen die großartige Façade der Kirche Ste. Clotilde zu Andelys.[1]) Hier iſt die mittelalterliche Anordnung ebenfalls beibehalten, aber mit den wohlverſtandenen Elementen der antiken Bauweiſe ſo glücklich und in ſo eminentem künſtleriſchem Geiſte in Verbindung geſetzt, daß eine großartige und harmoniſche, wenngleich ſelbſtverſtändlich bloß dekorative Wirkung ſich ergibt. Zwei Hauptgeſchoſſe ſind durch mächtige gekuppelte Säulenſtellungen, unten ioniſche, oben korinthiſche eingerahmt. Zwiſchen den Säulen bleibt noch Raum für elegante Niſchen und anderes füllende Beiwerk. Im Erdgeſchoß öffnet ſich in gewaltigem, von ioniſchen Säulen eingefaßtem Bogen das Portal, in zwei kleinere Bogenöffnungen getheilt, die auf eleganten Karyatiden ruhen. Das große Tympanon hat man auch hier nur durch Niſchen zwiſchen Säulen auszufüllen verſtanden. Ueber alle Theile verbreitet ſich eine luxuriöſe Ornamentik theils figürlicher, theils vegetabiliſcher Art, und den Abſchluß bildet ein prachtvolles korinthiſches Conſolengeſims. Das obere Geſchoß füllt ein glänzendes Radfenſter und darunter eine ſehr elegante Galerie, deren Fenſteröffnungen von korinthiſchen Säulen eingerahmt werden. Das Ganze iſt eine Schöpfung von hohem künſtleriſchem Werthe.

In demſelben Stil iſt auch die Umwandlung des Innern vollzogen. Man ſieht die gothiſchen Arkaden auf Pfeilern ruhen, die mit korinthiſchen Pilaſtern bekleidet ſind; man ſieht das Obergeſchoß über einem antiken Geſims mit cannelirten korinthiſirenden Pilaſtern aufſteigen und ſelbſt die Triforien mit antiken Säulen und Gebälken dekorirt, obſchon die Fenſter darüber die ſpätgothiſchen Flamboyantmuſter zeigen. Für die Zeit des Baues iſt nicht bloß die Jahreszahl 1540, die man auf einem Glasfenſter bemerkt, maßgebend, ſondern der geſammte künſtleriſche Charakter ſpricht für die glänzende Epoche Heinrichs II.

[1]) Treffliche Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. 1, 28—33. Vgl. Voyages, Normandie II, 189.

Digitized by Google

Denſelben durchgebildet claſſiſchen Geſchmack zeigt endlich auch das Portal der Kirche von Aumale.[1]) Es iſt eine Compoſition völlig im Charakter des Titusbogens: ein groſser Halbkreis, auf korinthiſchen Säulen

Fig. 121. Argentan. Kirche St. Germain. (Sadoux.)

ruhend, zwiſchen welchen Niſchen mit Engelſtatuen angebracht ſind. In den Zwickeln dagegen ſchweben victorienartige Engel, während der Fries

[1]) Abb. in den Voyages, Normandie II, 100 und 101.

Digitized by Google

mit Lorbeerzweigen und Stierſchädeln dekorirt iſt. Den oberen Abſchluſs bildet eine Aedicula, von korinthiſchen Säulen und claſſiſchem Giebel eingefaſst, darin eine Madonnenſtatue, zu beiden Seite knieende Engel. Auf den Ecken kleinere Niſchen mit Heiligenbildern, noch ganz in gothiſchem Sinn, aber in Renaiſſanceformen mit Baldachinen gekrönt. Dieſes nochmalige Auftauchen eines mittelalterlichen Motivs iſt um ſo bemerkenswerther, da das Portal die Jahrzahl 1608 trägt.

Ungleich ſeltener ſind die Beiſpiele einer durchgreifenden Ausbildung des Innern in den Formen dieſes Miſchſtiles. Eins der merkwürdigſten iſt aber die kleine Kirche von Tillières, die zwiſchen 1543 und 1546 (denn beide Daten findet man an dem Monument) ausgeführt wurde.[1]) Es handelt ſich um das intereſſante Gewölbe des Chores, der polygon geſchloſſen und mit gothiſchen Spitzbogengewölben bedeckt iſt. Die Rippen zeigen an den breiten Flächen elegante Renaiſſanceornamente, und die freiſchwebenden Schluſsſteine ſind in höchſter Pracht mit Pilaſterchen und Niſchen, Masken und Arabesken, kleinen Figuren, bunt gemiſcht mit Voluten, Akanthusblättern und ſelbſt noch einzelnem gothiſchem Laubwerk, geſchmückt. Den vollen Charakter einer ſchon üppig ausſchweifenden Renaiſſance tragen die luxuriöſen Steinreliefs, mit welchen ſämmtliche Gewölbkappen in ganzer Ausdehnung bedeckt ſind. Nackte Figuren in allen Verkürzungen und Bewegungen ſpielen dabei eine Hauptrolle. Bald ſind es Genien, bald Fabelweſen mit weiblichem Oberleib, bald groſse Masken oder Flügelweſen verſchiedener Art, die mit einem ſchweren, vielfach aufgerollten Cartouchenwerk, ſowie mit Blumenranken und Emblemen verſchiedener Art ein buntes Quodlibet bilden. Dieſer Stil iſt nicht bloſs unkirchlich im höchſten Grade, ſondern — was ſchlimmer — unkünſtleriſch. Es iſt die widerlich ins Kraut geſchoſſene Dekoration der Schule von Fontainebleau, die hier ihre Früchte trägt, und die nicht mehr in feinem ſinnigem Spiel die Flächen gliedern, ſondern in breitſpuriger Selbſtverherrlichung Aller Augen auf ſich lenken will.

Auſserordentlich zahlreich ſind auch ſonſt noch die kirchlichen Bauten, welche damals in der Normandie entſtanden. So finden wir an der Kathedrale von Evreux[2]) die Nordfaçade um 1531 durch *Jean Coſſart* in dem bezeichnenden Stil dieſer Frühzeit ausgeführt. Später, unter Heinrich II, wurde dann die Hauptfaçade in entwickeltem Renaiſſanceſtil vollendet. Sehr merkwürdig ſind ſodann an der in Trümmern liegenden Abteikirche Valmont[3]) die überhöhten rundbogigen Arkaden auf doriſchen Säulen, die Triforien mit ihren ioniſchen Säulenſtellungen und darüber der abſchlieſsende,

[1]) Aufn. bei Rouyer et Darcel II, 1—6. Dazu Paluſtre II, 210. — [2]) Paluſtre II, 208. — [3]) Paluſtre II, 200.

Digitized by Google

antike Conſolenfries. Dagegen ſind die Triforien der Kirche zu Pont-Audemer[1]) gothiſch; im Uebrigen aber die mittelalterliche Conſtruction durch üppige Renaiſſanceornamente belebt. Wie ſeltſam oft in dieſer Zeit dieſe Stilmiſchung ſich ausnimmt, bezeugt vor Allem das Innere der Kirche St. Germain zu Argentan,[2]) in deren Chorumgang die in zwei Geſchoſſen mit doriſchen und joniſchen Säulenſtellungen bekleideten Pfeiler ſeltſam mit den mittelalterlich profilirten Rippen der Netzgewölbe und ihren üppigen freiſchwebenden Schluſsſteinen contraſtiren. (Figur 121). Eine äuſserſt elegante Dekoration von höchſter Feinheit zeigt die Kirche Notre Dame de Pitié in Longni,[3]) 1545—1549 ausgeführt. Beſonders reich ſind die Strebepfeiler mit ihren Doppelniſchen und zierlichen Krönungen, ſowie das reizend durchgeführte Hauptportal. Dagegen iſt das Innere einfach, namentlich fehlen die ſonſt ſo beliebten Schluſsſteine. Wiederum zeigt die Kirche von Almenèches[4]) bei Argentan, welche 1550 vollendet wurde, dieſe Eigenthümlichkeit in reicher Anwendung. Wie noch damals oft Mittelalter und Renaiſſance aneinanderſtieſsen, beweiſt die Kirche von Mortagne,[5]) welche 1535 in gothiſchem Stil vollendet wurde, ſieben Jahre ſpäter aber einen Renaiſſancethurm erhielt. Eine ausgebildete Façade des neuen Stils finden wir an Ste. Marie zu Caudebec,[6]) während St. Remy zu Dieppe,[7]) von 1522—1531 ausgeführt, den Spitzbogen mit Renaiſſancedetails verbindet. St. Jacques in derſelben Stadt vom Jahr 1535 zeigt im Aeuſsern die Strebepfeiler mit zierlichen Tabernakeln dekorirt, im Innern dagegen die Gewölbe mit reichen hängenden Schluſsſteinen. Bisweilen werden die in der Normandie ſchon ſeit der romaniſchen Epoche allgemein gebräuchlichen hohen Vierungsthürme im Innern völlig in die Botmäſsigkeit des neuen Stils gebracht; eins der merkwürdigſten Beiſpiele iſt St. Pierre von Contances,[8]) deſſen Centralthurm mit den Ordnungen der antiken Architektur elegant gegliedert iſt. Das oberſte Geſchoſs dieſer prächtigen Laterne erhielt erſt unter Heinrich III ſeine Vollendung.

§ 98.

Kirchen zu Paris.

Die Stadt Paris hat im Bündniſs mit der Sorbonne während des 16. Jahrhunderts in allen Geiſteskämpfen, namentlich in denen des religiöſen Gebiets eine energiſche Rückſchrittsrolle geſpielt, die ſich auch in ihren künſtleriſchen Unternehmungen ausdrückt. Von den zahlreichen und anſehnlichen, noch völlig dem gothiſchen Stil angehörenden Kirchen, welche ſie in dieſer Epoche ausführte, war ſchon im § 12 die Rede. Indeſſen hatte

[1]) Paluſtre II, 215. — [2]) Ebenda II, 223. — [3]) Ebenda II, 220. — [4]) Ebenda II, 220. — [5]) Ebenda II, 220. — [6]) Paluſtre II, 199. — [7]) Ebenda II, 199. — [8]) Ebenda II, 240.

Digitized by Google

die Bauluſt Franz' I doch ſo viel Einfluſs, daſs auch hier unter ſeiner Regierung einige Kirchen entſtanden, die den Stempel der neuen Zeit in hervorragender Weiſe an ſich tragen. Zu dieſen gehört zunächſt St. Etienne du Mont.[1]) Neben der alten Abtei von St. Geneviève hatte ſich ſeit dem 13. Jahrhundert eine Pfarrkirche erhoben, die am Ende des 15. Jahrhunderts bei der ſtark angewachſenen Volkszahl einen Erweiterungsbau dringend bedurfte. Aber erſt 1517 kam man dazu, den Bau zu beginnen, und 1537 war nur der Chor vollendet. Im folgenden Jahr kam das ſüdliche Seitenſchiff mit den Kapellen zum Abſchluſs, 1541 konnten die Altäre geweiht werden, aber noch 1563 blieb die Bauunternehmung im Gang, und die Façade wurde erſt 1610 begonnen.

Die Kirche bietet im Innern ein wunderliches Compromiſs zwiſchen der Gothik und der Renaiſſance, doch ſo daſs letztere nur an den Brüſtungen der Galerieen, den Eierſtäben der Pfeilerkapitäle und ähnlichen untergeordneten Details zur Erſcheinung kommt. In Anlage und Conſtruction noch völlig gothiſch zeigt ſie einen polygonen Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ein hohes Mittelſchiff mit übermäſsig hohen Seitenſchiffen und niedrigen Kapellen. Der Eindruck iſt nichts weniger als erfreulich, da das Miſsverhältniſs der Höhenentwicklung unbefriedigend wirkt. Die Rundpfeiler werden im Chor durch ſpitzbogige gothiſch gegliederte Arkaden verbunden, die gleich den breiten Gewölbrippen ohne Kapitäl ſich aus dem Schaft entwickeln. Im Schiff kommt die fortgeſchrittene Renaiſſance in architravirten Rundbögen zum Ausdruck, die aber dem Höhencharakter des Baues noch unangenehmer widerſprechen. Eine merkwürdige Anordnung iſt die Anlage eines Umgangs, der als Galerie in der halben Höhe des Mittelſchiffs die Pfeiler verbindet und ſich an der Rückſeite um dieſelben hinzieht, eine Communication um den ganzen Bau gewährend. Die gothiſchen Sterngewölbe ſind ſämmtlich mit herabhängenden Schluſsſteinen verſehen, die höchſt elegant in durchbrochener Arbeit wieder das beliebte Prachtſtück der ganzen Anlage bilden. Schwerfällig und breit dagegen ſind die Fenſter, mit unſchönem Maaſswerk, die oberen ſpitzbogig, die unteren rundbogig geſchloſſen. Häſslich iſt auch der Lettner mit ſeinen flachen Bögen und der durchbrochenen Wendeltreppe. Ein elegantes Dekorationsſtück dagegen die Portale zu den Chorumgängen im Renaiſſancegeſchmack. Mit einem Wort: es iſt die handwerksmäſsig gewordene Gothik, die ſich ungeſchickt genug mit einzelnen antiken Schmucktheilen herauszuputzen ſucht.

Anders verhält es ſich mit der ſeit 1610 hinzugefügten Façade (Fig. 122). Sie ſchlieſst ſich in ihrer ſteil aufragenden Geſammtform dem Bau des

[1]) Aufn. in Gailhabaud, IV.

Digitized by Google

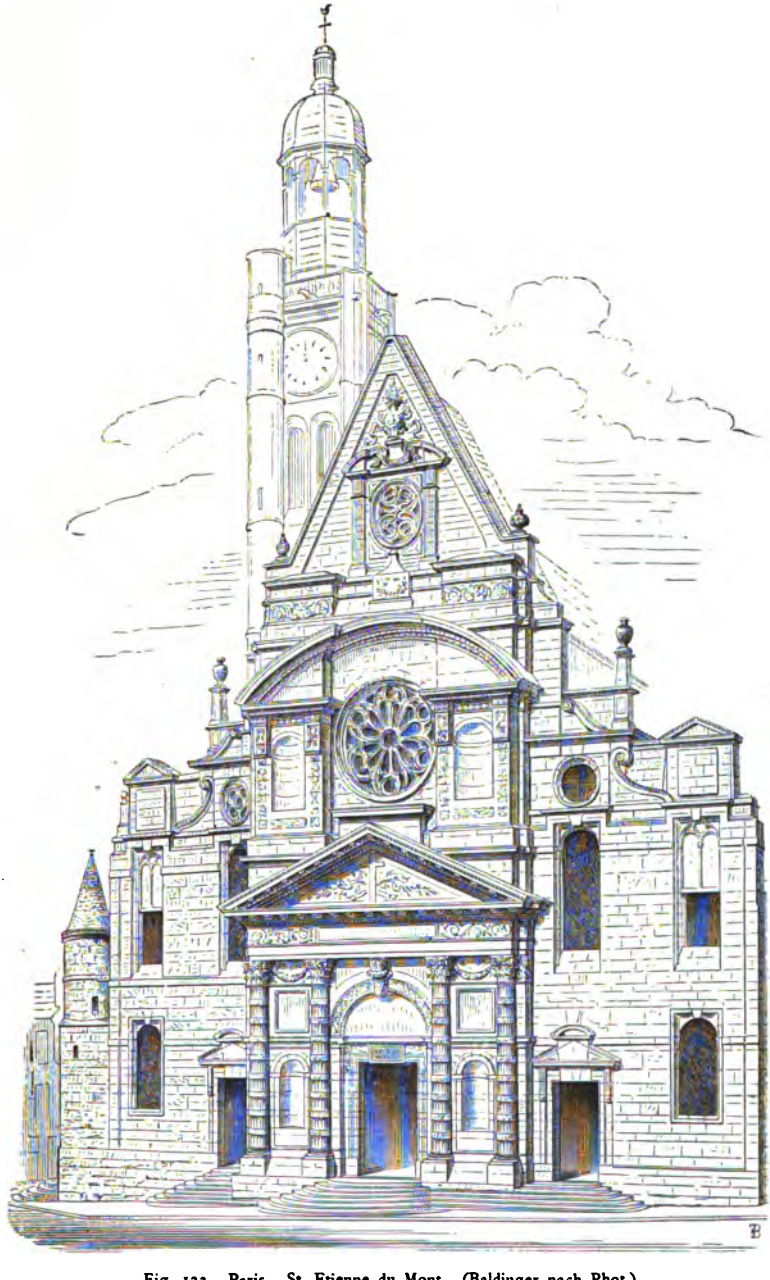


Fig. 122. Paris. St. Etienne du Mont. (Baldinger nach Phot.)

Digitized by Google

Schiffes an, ſucht aber die Elemente der Antike zur Gliederung und Dekoration zu verwenden. Dieſs iſt hier noch nicht zu einer völlig ſchulmäſsigen Durchführung vorgedrungen, doch kann man das intereſſante Werk als bahnbrechenden Vorläufer für die bald nachher auftretenden ſtreng antikiſirenden Façaden betrachten. Bezeichnend iſt, daſs die langen Fenſter nach mittelalterlicher Sitte beibehalten ſind, ja daſs ſelbſt das Radfenſter noch Aufnahme gefunden hat. Der Mittelbau mit ſeinen eleganten korinthiſchen Säulen nach der »franzöſiſchen Ordnung« de l'Orme's, und dem reich geſchmückten Giebel, darüber als oberer Abſchluſs der zweite gebogene Giebel, in allen Theilen mit geſchmackvoller Ornamentik ausgeſtattet, iſt ein Beweis, mit welcher Anſtrengung man die antiken Syſteme den Kirchenfaçaden anzupaſſen ſuchte.

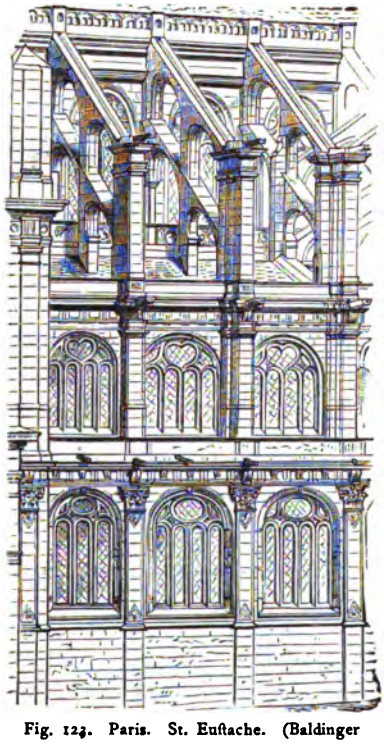


Fig. 123. Paris. St. Euſtache. (Baldinger nach Phot.)

Von ungleich höherem Werth iſt die ſchöne und groſse Kirche St. Euſtache, die reichſte und gröſste Pfarrkirche auf dem rechten Seineufer.[1]) Sie wurde ſeit 1532 unter Leitung eines Meiſters *David* völlig neu erbaut, und zwar begann man mit dem Schiff zuerſt. Die Bauführung ſchritt langſam vor, und der Chor wurde erſt 1624, das Ganze noch etwas ſpäter vollendet.

Auch hier begegnen wir einer ſtreng mittelalterlichen Anlage, die mit ſeltner Conſequenz in ſo ſpäter Zeit feſtgehalten und zu ſchöner Harmonie durchgeführt worden iſt. Das Innere zeigt bedeutende Verhältniſſe und jene Neigung zum Ueberſchlanken, die in der ſpätgothiſchen Kunſt Frankreichs noch einmal mächtig ausbricht. Das Mittelſchiff erhebt ſich wenig über die vier hohen Seitenſchiffe, hat aber doch unter ſeinen Fenſtern ein vollſtändiges Triforium. Niedrige Kapellen umgeben die Abſeiten und ſetzen ſich mit dieſen als Umgänge um den hohen Chor fort. Der Eindruck des Innern iſt ein überaus lichter, freier und wohlthuender. Alle Formenausbildung vollzieht ſich im Rundbogen und im feinſten Renaiſſanceſtil, alle conſtructiven Gedanken gehören ſammt der Anlage und Eintheilung des

[1]) Vgl. V. Calliat, l'église St. Euſtache à Paris. Fol. Paris.

Digitized by Google

Planes dem gothiſchen Syſtem. So zeigen namentlich die Pfeiler mittelalterliche, aber ſehr breit gezogene Profilirungen, die mit reichen Renaiſſanceformen dekorirt ſind.

Am Aeuſseren (Fig. 123) ſind die Strebepfeiler und Bögen, die Geſimſe und die Fenſter, die Giebel der Kreuzſchiffe mit ihren Portalen völlig in Renaiſſanceformen überſetzt; aber es fehlt jene geiſtreich freie Behandlung von St. Pierre zu Caen, und ſtatt ihrer tritt ein etwas barocker Claſſicismus ein, der am entſchiedenſten an den Strebebögen und den Fenſtern Schiffbruch leidet. Eine ſchöne und wirkungsvolle Compoſition in reich dekorativer Frührenaiſſance war dagegen die Hauptfaçade mit ihren drei Portalen, die ſpäter, noch unvollendet, abgeriſſen und durch die Architekten Manſard de Jouy und Moreau mit dem ſtümperhaften, zum übrigen Bau gar nicht paſſenden Werk vertauſcht wurde, welches man jetzt ſieht.

§ 99.

Kirchen in Isle de France.

Von jener anziehenden Vermiſchung mittelalterlicher Conſtruction und Anlage mit Renaiſſance-Ornamentik bietet auch eine Anzahl von Kirchen in der damals wieder ſo bauthätigen Provinz Isle de France mannigfaltige Beiſpiele. Wir nennen die Kirche zu Montjavoult[1]) mit einem Portal in prächtiger Frührenaiſſance, deſſen etwas ſchwerer breiter caſſettirter Bogen auf einer Wand mit zierlichen Niſchen ruht, die durch cannelirte korinthiſche Pilaſter eingerahmt ſind. Das Ganze, von frei vortretenden korinthiſchen Säulen triumphbogenartig umrahmt, bietet eine höchſt originelle Compoſition. Die krauſeſte Stilmiſchung zeigt der Chor der Notre-Dame zu La-Ferté-Milon,[2]) deſſen gothiſche Fenſter ſehr ſpäte Fiſchblaſen-Maaſswerke zeigen, während die Gliederung der Mauern durch doriſche Pilaſter und Triglyphenfries bewirkt wird. Die Jahreszahl 1563 beweiſt, bis in wie ſpäte Zeit ſich dieſe Miſcharchitektur erhielt. Dagegen gehört St. Aspais zu Melun,[3]) ſeit 1506 erbaut, zu denjenigen Kirchen, welche noch völlig der mittelalterlichen Weiſe folgen, in Einzelheiten aber das erſte Auftauchen von Renaiſſanceformen verrathen. Aehnliches gilt von der Kirche zu Montereau-Fault-Yonne,[4]) welche noch 1534 dieſelbe Stilmiſchung, aber mit etwas ſtärkerem Zuſatz von Renaiſſanceformen zeigt. Eine höchſt elegante Façade des neuen Stils, üppig und reich durchgeführt, finden wir an der Kirche zu Othis,[5]) deren Portal mit doriſchen Säulen und prachtvollem Triglyphenfries dekorirt iſt. Die Strebepfeiler, mit cannelirten ioniſchen Pilaſtern eingefaſst, ſind nicht minder elegant und prächtig.

[1]) Paluſtre I, 69. — [2]) Ebenda I, 105. — [3]) Ebenda I, 142. — [4]) Paluſtre I, 144. — [5]) Ebenda I, 146.

Digitized by Google

Der Bau wurde erſt 1573 vollendet. Aehnliche Behandlung zeigt die Kirche zu Brie-Comte-Robert,[1]) nur daſs hier die korinthiſche Ordnung herrſcht, die ſtets auf eine um etwas frühere Zeit deutet. Ganz im Stil der Renaiſſance iſt dann die Kirche zu Etrepilly[2]) durchgeführt. Eins der ſchönſten Beiſpiele dieſer Art iſt die Kirche zu Belloy,[3]) deren Façade um 1540 entſtanden iſt, und die man neuerdings *Jean Bullant* zuſchreibt. Dahin gehört auch die Kirche von Sarcelles,[4]) etwas jünger, etwas einfacher, aber in demſelben Geiſt behandelt. Ungefähr dasſelbe gilt von der Kirche zu Villiers-le-Bel[5]) mit ihren antikiſirenden Strebepfeilern, die gleichfalls als ein Werk *Bullant's* bezeichnet wird. Sie trägt die Daten 1545 und 1550. Noch eine ganze Anzahl kirchlicher Gebäude,[6]) wie die von Luzarches [St. Damian], die zu Gouſſainville von 1559, die zu Isle-Adame, 1567 vollendet, ferner die von Maffliers und Mesnil-Aubry (um 1582) tragen ſämmtlich den Charakter der Bullant'ſchen Kunſtweiſe, ſo daſs man wenigſtens ſeinen Einfluſs oder ſeine Schule darin erkennen kann. An ihn ſelbſt dagegen iſt ſchwerlich zu denken. Der letztgenannte Bau zeigt trotz der ſpäten Entſtehungszeit immer noch ſpitzbogige Arkaden auf doriſchen Säulen mit Gebälk und Triglyphenfries.

Ein anziehender Bau iſt ſodann St. Maclou in Pontoiſe, an welcher ſeit etwa 1525 die nördlichen Seitenſchiffe ausgeführt wurden, die man demſelben *Pierre Lemercier* zuſchreibt, welcher 1552 den Auftrag erhielt, den Thurm zu vollenden. Von 1566—1578 wurden dann die ſüdlichen Seitenſchiffe in einem ſtrengeren Stil hinzugefügt. Etwas früher, von 1548 bis 1561, wurde an der Notre-Dame zu Magny[7]) das ſüdliche Seitenſchiff und das Kreuzſchiff ausgebaut, erſteres am Aeuſsern mit ioniſchen Pilaſtern, letzteres mit Halbſäulen derſelben Ordnung auf Pilaſtern ſtatt der Strebepfeiler. Die Fenſter ſind zwar im Rundbogen geſchloſſen, aber noch mit gothiſchem Maaſswerk, freilich von ſehr häſslicher Form, gegliedert. Auf dem Kreuzſchiff erheben ſich zwei zierliche Giebelaufſätze mit Niſchen, die von korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst ſind. Man ſchreibt dieſe Theile *Jean Grappin*, dem Architekten der Kirche von Giſors zu. Auf denſelben Meiſter glaubt man die Kirche von St. Gervais[8]) zurückführen zu dürfen, deren Portal vom Jahr 1550 in ſehr eleganter Weiſe antikiſirend durchgeführt iſt.

Eine ſtrengere Façade vom Jahr 1549 finden wir an der Kirche St. Georges zu Villeneuve,[9]) namentlich ſind die beiden doriſchen Seitenportale bemerkenswerth.

---

[1]) Paluſire I, 144. — [2]) Ebenda I, 148. — [3]) Ebenda II, 3. — [4]) Ebenda II, 5. — [5]) Ebenda II, 5. — [6]) Ebenda II, 7. — [7]) Ebenda I, 70. — [8]) Ebenda II, 14. — [9]) Ebenda II, 19.

Digitized by Google

§ 100.

Kirchen zu Troyes.

Ein verheerender Brand, welcher im Jahr 1524 die Stadt Troyes betraf und ganze Stadtviertel ſammt ſieben Kirchen zerſtörte, gab Veranlaſſung zu Neubauten aller Art, die in umfaſſender Weiſe auch den kirchlichen Monumenten zu Gute kamen. Troyes noch immer eine der anziehendſten und alterthümlichſten Städte Frankreichs, bietet daher eine Reihe von kirchlichen Denkmalen, in welchen die Miſchung des gothiſchen Stils mit der Renaiſſance mannigfach zum Ausdruck kommt. Meiſt in engen winkligen Straſsen der dicht bevölkerten Stadt gelegen, ſind dieſe Gebäude von mäſsigem Umfang und zeigen in ihrem Grundriſs intereſſante Verſuche, dem kirchlichen Bedürfniſs gerecht zu werden, im Kampf mit äuſserſt beſchränkenden Raumbedingungen. So ſind z. B. mehrfach die Chöre geradlinig geſchloſſen, um die ganze von den anſtoſsenden Straſsen geſtattete Breite auszunutzen, aber im Innern ſchlieſst gleichwohl das Mittelſchiff polygon, und die Seitenſchiffe ſammt ihren Kapellen, wo letztere vorhanden, ſuchen durch künſtliche Gewölbeanlagen den rechtwinkligen Abſchluſs mit dem innern Polygon zu vermitteln.

Solcher Art iſt die Kirche St. Nicolas, die von 1526—1600 völlig erneuert wurde. Sie beſteht aus einem hohen Mittelſchiff und zwei niedrigen ſchmalen Seitenſchiffen, ſämmtlich mit reichen Sterngewölben verſehen, die in den Chorabtheilungen mit üppig durchbrochenen Ornamenten an den Rippen dekorirt ſind. In den Arkaden des Chores herrſcht noch der Spitzbogen, während das Schiff den Rundbogen zeigt. Am meiſten Mühe haben auch hier die Fenſter verurſacht, denn ihre groſsen rundbogigen Oeffnungen ſind mit einem Maaſswerk gefüllt, welches theils aus häſslichen ſpätgothiſchen Formen, theils aus trockenen Renaiſſancemotiven beſteht. Am weſtlichen Ende des Schiffes führt eine groſse Treppe an der Südſeite zu einer prächtigen Empore, deren Anlage in ihrer Groſsartigkeit wahrhaft überraſchend iſt. Auch am Aeuſsern kreuzen ſich die beiden Stile, und von den beiden Hauptportalen an der Nord- und Südſeite gehört das erſtere noch ganz der Spätgothik, während das andere ſich in ziemlich freien phantaſievollen Formen der Renaiſſance bewegt.

Noch ſtärker greift die Renaiſſance mit ihren reichen Dekorationsformen in die gothiſche Conſtruction und Anlage hinein bei St. Pantaléon, wo das Innere gerade durch den bunten Wechſel der Formen zu höchſt maleriſcher Wirkung kommt. Die Kirche beſteht aus einem hohen Mittelſchiff mit ſchmalen niedrigen Seitenſchiffen und Kapellen. Der Chorſchluſs iſt, ähnlich wie bei St. Nicolas, im Aeuſsern rechtwinklig, doch im Innern mit polygonem oder vielmehr halbkreisförmigem Abſchluſs des Mittelraumes.

Digitized by Google

In den Arkaden, den Gewölben und den Fenſtern der Seitenſchiffe gehört alles noch der Gothik und dem Spitzbogen; dagegen ſind die Pfeiler des Mittelſchiffs als coloſſale korinthiſche Säulen behandelt, die mit ihrem vorgekröpften Gebälk ſich disharmoniſch genug eindrängen. Ebenſo häſslich iſt das hölzerne Tonnengewölbe, mit welchem das Mittelſchiff abſchlieſst. Auch die rundbogigen Oberfenſter mit trocknem Füllwerk in Renaiſſanceform wirken ungünſtig. Das Aeuſsere zeichnet ſich durch den reichen Schmuck des Chores in ſpätgothiſchen Formen aus. Von den Portalen iſt das ſüdliche noch ein Werk der Gothik, während das nördliche der entwickelten Renaiſſance angehört.

An der kleinen Kirche St. Jean iſt das Schiff vom Brande im Weſentlichen verſchont geblieben; der Chor dagegen ebenfalls nach 1524 erbaut und zwar in ſo geſteigerten Dimenſionen, daſs die Seitenſchiffe desſelben an Höhe faſt das alte Mittelſchiff erreichen. Die Gewölbe der Chorumgänge und Kapellen zeigen die üppigſten Verſchlingungen eines mit durchbrochenen phantaſtiſchen Ornamenten bekleideten Rippenwerks. Intereſſant iſt namentlich die Vermittlung des achteckigen Schluſſes mit der rechtwinkligen Form des Aeuſsern. Das Letztere zeigt gleich dem um 1555 errichteten Glockenthurm dieſelbe Stilmiſchung. Zahlreiche tüchtige Glasgemälde dieſer Epoche ſchmücken die Kirche, und auch in den übrigen Denkmälern von Troyes ſieht man noch genug ähnliche.

Einen andern Grundplan zeigt die kleine Kirche St. Nizier, die ebenfalls nach dem Brande in den Jahren 1535 bis 1578 erneuert wurde. Die Seitenſchiffe ſetzen ſich als Umgänge mit drei polygonen Halbkapellen um den aus dem Achteck geſchloſſenen Chor fort: eine Anordnung die ſchon in St. Madeleine auftritt, im Uebrigen in Frankreich zu den Ausnahmen gehört.[1]) Die Arkaden, Gewölbe und Fenſter zeigen noch den Spitzbogen, doch miſchen ſich in das Maaſswerk der letzteren die Formen der Renaiſſance. Auffallend ſind die breiten gedrückten Verhältniſſe des Baues, welche der ſonſt in Troyes herrſchenden ungemein ſchlanken Entwicklung entgegengeſetzt ſind. Von den Portalen zeigt das ſüdliche noch gothiſche Reminiscenzen, das nördliche mit Säulen und Gebälk die Formen der Renaiſſance, und das weſtliche Hauptportal den letzteren Stil in einer eleganten triumphbogenartigen Compoſition, die in zwei Geſchoſſen mit ioniſchen und korinthiſchen Säulen ſammt eleganten Details ſich ausſpricht.

Dieſelbe Grundriſsbildung zeigt die kleine Kirche St. Rémy, deren Schiff noch dem Mittelalter angehört, während der Chor mit ſeinen Um-

[1]) Es iſt dieſs jene äuſserſte Reduktion des franzöſiſchen Chorſchema's mit Umgang und Kapellenkranz, welche an den norddeutſchen Backſteinbauten von Lübeck, Doberan, Schwerin, Roſtock, Wismar etc. vorkommt, und die wir in Frankreich auſserdem noch an St. Jean zu Caen, in Belgien an der Kathedrale von Tournay nachweiſen können. —

Digitized by Google

gängen und Kapellen, ſeinen Gewölben und Fenſtern den gemiſchten Stil des 16. Jahrhunderts verräth.

§ 101.

Kirchen im übrigen Frankreich.

Es genügt in einigen Beiſpielen die weitere Verbreitung dieſer wunderlichen Miſchformen, die künſtleriſch keine erhebliche Bedeutung haben, nachzuweiſen, um die allgemeine Herrſchaft dieſer phantaſtiſchen Dekorationsweiſe hervorzuheben.

Noch unklar zwiſchen beiden Stilen ſchwankend zeigt ſich die Façade der Kirche von Tilloloy[1]) in der Picardie, Departement der Somme. Es iſt ein hoher, breiter, ungegliederter Giebelbau, von zwei Rundthürmen mit ſpitzen Kegeldächern flankirt: eine Compoſition, die mehr an norddeutſche als an franzöſiſche Bauten erinnert. Die Maſſe des Mauerwerks beſteht aus Backſtein, alle charakteriſtiſchen Formen aber, das Portal, die Fenſter, Geſimſe und Niſchen aus Quadern. Wunderlich ſpielen hier die Elemente der Renaiſſance mit zierlichem Arabeskenwerk der Pilaſter, mit zahlreichen dekorativen Niſchen, mit der Umfaſſung, Krönung und Gliederung des Portals in die gothiſche Detailbildung hinein. Letztere findet ihren Ausdruck hauptſächlich in dem groſsen Radfenſter und in gewiſſen Maaſswerkornamenten, die ebenſo ſeltſam als geſchmacklos den hohen Giebel zu ſchmücken ſich anſtrengen. Das Ganze zeigt uns eine bizarre Compoſition, die das volle Verſtändniſs der Antike auch nicht annähernd erreicht, zugleich aber den richtigen Gebrauch der gothiſchen Formen verloren hat. Im Innern findet ſich die Jahrzahl 1534, wie Paluſtre I, 38 angiebt; nicht wie Berty a. a. O. mittheilt, 1554.

Wie an andern Orten um dieſelbe Zeit componirt wurde, bezeugt ein kleiner Kirchenbau der Champagne. In der Nähe von Troyes unfern Rozières liegt der kleine Ort St. André, ehemals durch eine in der Revolution zerſtörte Abtei ausgezeichnet. Die Pfarrkirche, ein an ſich unanſehnlicher Bau, erhält durch ein ungewöhnlich groſsartiges und prachtvolles Hauptportal vom Jahre 1549 Bedeutung. Es iſt eine der reichſten Compoſitionen dieſer Art, welche die Epoche Heinrichs II hervorgebracht hat, und dürfte nicht leicht durch ein ähnliches übertroffen werden. Die Antike herrſcht ausſchlieſslich, in vollem Verſtändniſs der Formen, aber auch ohne alle ſchulmäſsige Trockenheit, vielmehr ſpricht ſie ſich mit der Kraft einer üppig überſtrömenden Phantaſie aus. Das Ganze beſteht triumphbogenartig aus zwei Ordnungen von vier korinthiſchen Säulen, die im Erdgeſchoſs zwei gleich hohe und weite Eingänge, im oberen Stockwerk zwei groſse

[1]) Aufn. in A. Berty, ren. mon. Vol. I. Vgl. dazu L. Paluſtre, a. a. O. I. Bd.

Digitized by Google

Rundbogenfenſter umſchlieſsen. Ein prachtvoller Fries ſammt Zahnſchnittgeſims trennt die beiden Stockwerke, ein Conſolenfries mit antikem Tempel-Giebel krönt das Ganze. Die Portale und Fenſter, die Niſchen und das Rahmenwerk der Seitenabtheilungen, die Stilobate, ja alle irgend ſich darbietenden Flächen ſind mit verſchwenderiſcher Dekoration bedekt, und ſelbſt, über die Schäfte der Säulen ſind Blumen- und Fruchtgehänge in feſtlicher Pracht ausgebreitet. Zwiſchen den beiden Fenſtern iſt die Statue des h. Andreas angebracht, und zwei andre Heiligenfiguren füllen die Niſchen des oberen Geſchoſſes.

Von ähnlicher Auffaſſung zeugt das Martinsportal der Kirche Notre Dame zu Epernay.[1]) Ein reich caſſettirter Bogen wird von zwei Ordnungen gekuppelter korinthiſcher Säulen eingerahmt, und ein Conſolengeſims mit antikem Giebel macht auch hier den Abſchluſs. Doch erhebt ſich darüber ein ſchmalerer Aufſatz, deſſen Triglyphenfries von zwei Karyatiden getragen wird. Auf beiden Seiten vermitteln Voluten, in Pflanzengewinde auslaufend, den Uebergang zum breiteren Unterbau. Das Portal ſelbſt beſteht aus einer doppelten Oeffnung, deren Bögen auf Conſolen ruhen. Ein reiches Geſims trennt dieſen Theil von dem groſsen triumphbogenartigen Rundbogen, der beide Oeffnungen umfaſst. Sein Tympanon iſt nach Art eines fünftheiligen Radfenſters ausgefüllt, eine letzte Reminiscenz des Mittelalters. Alle Gliederungen und Flächen dieſes prächtigen Werkes ſind mit verſchwenderiſchem plaſtiſchem Schmuck bedeckt.

Auch im Süden finden wir ein ähnliches Prunkſtück am Portal der Kirche Dalbade zu Toulouſe. Es zeigt ebenfalls zwei Oeffnungen, die mit korinthiſchen Pilaſtern und cannelirten Halbſäulen eingefaſst werden. Darüber bildet den Abſchluſs ein Gebälk ſammt Fries mit eleganten Arabesken. In der Mitte ſieht man auf reichgeſchmückter Säule die Statue der Madonna, während auf beiden Seiten zierliche Niſchen für ähnlichen Schmuck beſtimmt waren. Das Tympanon iſt von zwei Fenſtern durchbrochen, der Bogen reich eingefaſst, und der obere Abſchluſs durch eine Niſche mit antikem Giebel bekrönt. Die Compoſition des Ganzen hat noch etwas Unſicheres, die Dekoration etwas willkürlich Spielendes, was auf die Zeit Franz' I hinweiſt.

An der Kirche St. Sernin ebendort hat die Frührenaiſſance, ähnlich wie an der Dalbade, ein beſonderes Prachtſtück in dem eleganten Portal hingeſtellt, welches in einigem Abſtande dem älteren Portal des ſüdlichen Seitenſchiffs vorgeſetzt iſt. In marmorartigem Kalkſtein ausgeführt, iſt es eine der zierlichſten Compoſitionen aus der Zeit Franz' I. Eine hohe Bogenpforte ruht auf fein gegliederten Rahmenpilaſtern und wird von einem

[1]) Taylor et Nodier, Voyages, Champagne.

Digitized by Google

Syſtem vorſpringender Pfeiler mit vortretenden ſchlanken Säulchen eingefaſst, deren Schaft gegürtet und in den oberen Theilen mit den ſubtilſten Ornamenten gleichſam überhaucht iſt. In den Bogenzwickeln ſieht man Medaillons mit zerſtörten Füllungen, in dem Frieſe und dem hohen Bogenfelde, welches unter einem einfachen Giebel das Ganze abſchlieſst, breiten ſich die zarteſten Laubranken aus. Dieſes ſchöne Portal wird gleich allen übrigen dortigen Arbeiten aus jener Epoche einem trefflichen einheimiſchen Künſtler *Nicolas Bachelier* zugeſchrieben. Auch das Portal der Dalbade wird auf ihn zurückgeführt.

Dagegen gehört dem Anfang des 17. Jahrhunderts (inſchriftlich 1611 bis 1632 ausgeführt) die Kirche von St. Florentin in Burgund, Depar-

Fig. 124. Chambord. Dorfkirche. (Laſius.)

tement der Yonne,[1]) ein Bau, der durch die elegante Façade des nördlichen Querſchiffs bemerkenswerth iſt. Der hohe, ſchmale Giebelbau wird durch polygone Thürme flankirt und zeigt in drei Geſchoſſen eine Dekoration mit korinthiſchen, ioniſchen und dann wieder korinthiſchen Pilaſtern, prächtige Conſolengeſimſe, ein elegantes Portal und fein gegliederte Niſchen, Alles in edler und flüſſiger Behandlung mit gutem künſtleriſchem Gefühl durchgeführt. Es iſt eins jener Beiſpiele, wo die Formen der Antike ſich als bloſse Dekoration, aber mit Geſchmack und Feinheit, einem ganz fremdartigen Baukörper anſchmiegen.

[1]) Aufn. in Berty, ren. monum. T. I.

Digitized by Google

Dieſen vereinzelten Beiſpielen, denen ſich noch manche anfügen ließen, genügt es uns das Muſter einer kleinen Dorfkirche dieſer Zeit hinzuzugeben. Es iſt die Kirche zu Chambord (Fig. 90). Der ſonſt unbedeutende Bau zeichnet ſich durch eine Façade aus, welche in der leichten graziöſen Weiſe der Zeit Franz' I ausgeführt iſt. Obwohl nur eine Dekoration, hat ſie doch durch die gefälligen Verhältniſſe, den ungemein glücklichen Aufbau und die zierliche Durchführung Anſpruch auf Beachtung.

§ 102.

Thurmbauten.

Je weniger die Renaiſſance in Frankreich mit dem Innern der Kirchen anzufangen wuſste, je unverbrüchlicher ſich dort die Anlagen und Conſtructionen der Gothik gegen die neuen Formen behaupteten, um ſo eifriger tritt das Bemühen hervor, dem Aeußeren der Kirchen einen Antheil vom Gepräge des neuen Stiles zu ſichern. War das, wie wir geſehen haben, an Portalen, Façaden und andern Einzelnheiten ſchon der Fall, ſo erreichte dieſs Streben ſeinen Höhepunkt bei den Thurmbauten. Selbſtändige Werke wie ſie ſind, wenigſtens in ihrem oberen Aufbau, ließen ſie ſich leichter nach einem beſtimmten Syſtem behandeln und geſtatteten die dekorative Anwendung antiker Glieder in ziemlich freier, ja oft in ſehr gelungener Weiſe. Die Anlage und Conſtruction bleibt dabei mittelalterlich, inſofern ein Syſtem von kräftigen Strebepfeilern und leichteren Füllmauern, letztere durch Schallöffnungen unterbrochen, die Grundlage bildeten. Aber indem man den einzelnen Stockwerken die antiken Säulenordnungen als Dekoration vorſetzte, erhielt man durch die kräftig vorſpringenden Geſimſe ſcharf markirte Horizontalabſchnitte, und an die Stelle des raſtloſen Aufwachſens und Verjüngens gothiſcher Thürme trat jene gemeſſenere, durch rhythmiſche Abtheilungen gebundene Bewegung, welche das Grundgeſetz antiken Aufbaues ausmacht. Oft iſt die Löſung der Aufgabe eine ungemein glückliche, echt künſtleriſche, und in ſolchen Fällen wird man an die ſchönen Thurmbauten romaniſcher Zeit erinnert, die ja dasſelbe Geſetz horizontaler Theilung befolgen.

Der ſchwierigſte Punkt der Aufgabe ſtellte ſich aber beim Abſchluſs ſolcher Thurmbauten dar. Gegen die ſchlanken Thurmhelme der gothiſchen Zeit hat die Renaiſſance eine leicht begreifliche Abneigung, die wir auch bei den Berathungen über die Vollendung des Thurms der Kathedrale zu Rouen hervortreten ſahen. (S. 76). Wie in jenem Falle entſchied man ſich bisweilen für ein flaches Terraſſendach, ſo daſs der Abſchluſs in antikem Sinn durch die Horizontale gebildet wurde. Doch wirkte die alte Sitte noch kräftig genug nach, um in den meiſten Fällen eine ſchlankere Krönung wünſchenswerth zu machen, in der die aufſteigende Tendenz aus-

Digitized by Google

klingen und zur künſtleriſchen Löſung gelangen konnte. So weit jedoch machte auch hier die antike Ueberzeugung ſich geltend, daſs nicht ein ſpitzes Giebeldach, ſondern die weich geſchwungene Linie einer Kuppel dabei zur Verwendung kam.[1])

Wohl das ſchönſte Beiſpiel ſolchen Thurmbaues bieten die Thürme der Kathedrale zu Tours,[2]) deren nördlicher laut einer Inſchrift im Schluſsſtein der Laterne ſchon 1507 vollendet wurde, während der ſüdliche erſt 1547 zur Vollendung kam. In den unteren Theilen noch romaniſch, zeigen ſie oberhalb des Schiffs einen Aufbau in den glänzenden Formen der Renaiſſance und zwar in der reizvollſten und pikanteſten Weiſe. Originell iſt der Uebergang ins Achteck vermittelt, indem auf den vier Ecken elegant gegliederte Pfeiler ſtehen bleiben, von denen ſich Strebebögen nach dem Mittelbau hinüber ſchlagen. Eine durchbrochene Galerie zieht ſich um den Fuſs dieſes Stockwerks herum, eine zweite bezeichnet den Anfang des folgenden. Von hier verjüngt ſich der Bau, indem er mit ſechzehn Rippen ſich kuppelartig zuſammenzieht, dann nochmals in zierlich durchbrochener Laterne lothrecht emporſtrebt, um endlich mit einer kleinen Kuppel zu ſchlieſsen. Die Dekoration iſt von unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit und voll graziöſer Erfindung. Die antiken Formen, die cannelirten, die mit Rauten oder mit Arabesken geſchmückten Pilaſter, die Geſimſe mit ihren Zahnſchnitten und Conſolen, die Frieſe mit ihren Arabesken, die vaſenartigen Aufſätze, das Alles iſt in freier Genialität zur Verwendung gebracht, und ebenſo zwanglos verbinden ſich damit die mittelalterlichen Elemente, die caſſettirten Strebebogen, die üppigen Krabben, welche ihnen ſowie den beiden Kuppeln beigegeben ſind, die Schallöffnungen mit ihren Theilungsſäulchen, endlich die Waſſerſpeier der Geſimſe. Dazu kommen frei ſpielende Motive, wie die acht Säulchen mit vaſenartigen Aufſätzen, welche die untere Kuppel umgeben. Mit einem Wort, es iſt wieder eine jener phantaſievollen hochoriginalen Schöpfungen, an welchen die Schule der Touraine zur Zeit der Frührenaiſſance ſo reich war. Aufserdem gehört der nördliche Thurm kraft ſeiner ungewöhnlich frühen Datirung zu der kleinen Zahl von Bauwerken, bei welchen die Renaiſſance zum erſten Mal in Frankreich zur Anwendung kam.

In nicht minder bedeutender Weiſe wird eine mehr ſtreng antikiſirende Auffaſſung durch ein anderes Beiſpiel vertreten: die Thürme von St. Michel zu Dijon.[3]) Hier iſt die ganze groſsartige Façade dem Renaiſſanceſtil

---

[1]) Daſs auch das gothiſche Mittelalter gelegentlich ſolche Kuppellinien den geraden Pyramiden vorzog, beweiſen u. a. der Dom zu Frankfurt und die Kirche Maria Stiegen zu Wien. — [2]) Vgl. die ſchöne Aufn. bei Berty, ren. monum. Vol. II. — [3]) Abb. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, 240. III, 355.

Digitized by Google

unterworfen, obwohl Anlage und Eintheilung völlig dem Mittelalter angehören. Drei gewaltige faſt gleich hohe und weite Portale öffnen ſich in zackenbeſetzten Rundbögen zu eben ſo vielen tiefen Vorhallen. Die Wände derſelben ſind in Niſchen mit Statuen aufgelöſt, die Wölbungen aber als Tonnen mit frei behandelten Caſſetten und reichem plaſtiſchem Schmuck ausgebildet. Höchſt originell iſt der Gedanke, die mittlere Wölbung kuppelartig zu durchbrechen, ſodaſs die Laternenkrönung derſelben über dem horizontalen Abſchluſs dieſes unteren Geſchoſſes wunderlich genug hervortritt. Zur Gliederung der Thürme (Figur 125) ſind die vier antiken Säulenordnungen mit groſsem Geſchick verwendet, ſo daſs man in dieſer Hinſicht den Bau als muſtergiltig bezeichnen kann. Den Abſchluſs bildet eine kleine achteckige Laterne, die freilich unvermittelt aus dem oberen Geſchoſs aufſteigt. Der zwiſchen den beiden Thürmen befindliche Theil der Façade zeigt zwei groſse blinde Halbkreisfenſter mit Maaſswerk, als Abſchluſs aber eine offene Galerie zwiſchen korinthiſchen Säulen, um den Giebel des Mittelſchiffs zu maskiren.

Auch in andern Gebieten Frankreichs fehlt es nicht an ſolchen Renaiſſancethürmen. Ein intereſſantes Beiſpiel zeigt die Kirche von Argentan im Departement der Orme.[2]) Hier erhebt ſich auf dem Querſchiff nach normaniſcher Weiſe ein ſpätgothiſcher Thurm; an der Façade aber ſteigt nördlich ein mächtiger viereckiger Thurm empor, mit zwei achteckigen Obergeſchoſſen, die in eine Kuppel endigen. Sie ſind mit Pilaſtern und darüber mit korinthiſchen Säulen bekleidet, und der Uebergang aus dem Viereck wird durch Pfeiler mit Strebebögen nach mittelalterlicher Weiſe, aber in Renaiſſanceformen bewirkt.

Den Uebergang vom Mittelalter zum neuen Stile erkennen wir an der Pfarrkirche von Bourg, einem ſtattlichen Werke der Frühepoche. Als mit dem Neubau der Kirche von Brou die Pfarrverweſung nach Bourg verlegt wurde, begann man den Bau einer anſehnlichen Pfarrkirche. *Louis van Boghem* wird im Dezember 1514 als Hauptmeiſter genannt, unter welchem mehrere Maurermeiſter der Stadt das Werk ausführten. Anordnung und Behandlung erinnern deutlich an die Kirche von Brou, nur iſt alles einfacher gehalten, aus dem Fürſtlichen ins Bürgerliche überſetzt. Das hohe Mittelſchiff iſt wie dort jederſeits von zwei niedrigeren Seitenſchiffen begleitet, alles wieder mit Sterngewölben bedeckt, nur ſind die Verhältniſſe durchweg ſchlanker als dort. Der Chor, fünfſeitig aus dem Achteck geſchloſſen, hat frei ſchwebende, keck durchbrochen gearbeitete Schluſsſteine in den Gewölben, von phantaſtiſcher Wirkung. Tüchtig gearbeitete

---

[2]) Abb. bei Chapuy, Moyen âge mon. III, 309. Dazu Paluſtre II, 221 ff. mit Abbildungen.

Digitized by Google

Chorſtühle mit groſsen Heiligenfiguren in Flachreliefs auf den Rückſeiten zeugen von gediegener Behandlung, und im Ornament wieder Einflüſſe der Renaiſſance.

Sehen wir hier ein Schwanken zwiſchen Gothik und Renaiſſance, ſo hat letztere endlich an der ſehr ſtattlich mit einem kuppelgekrönten Thurm

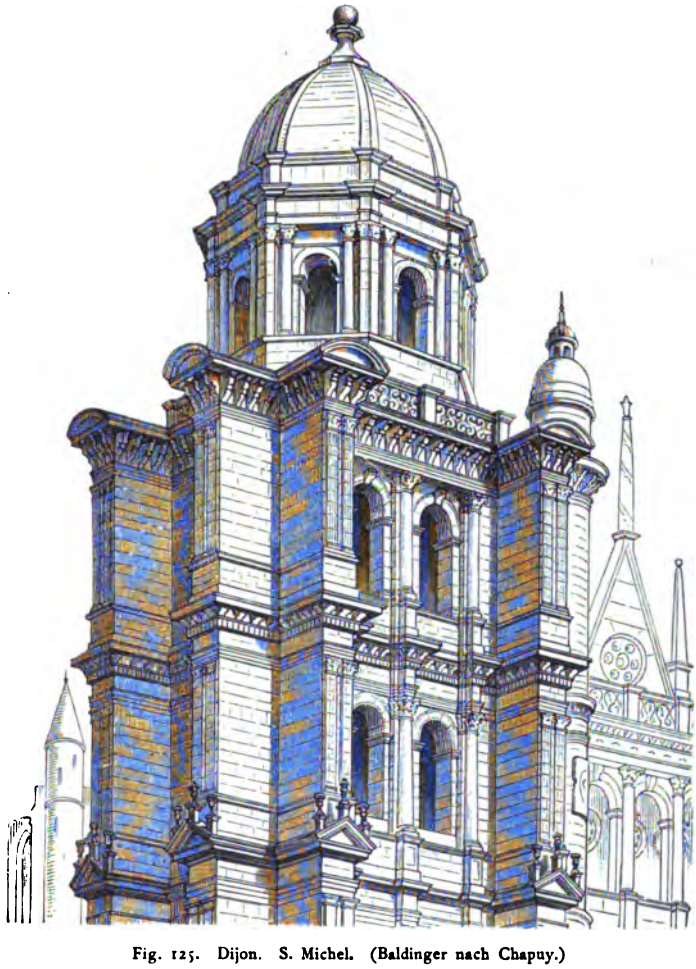


Fig. 125. Dijon. S. Michel. (Baldinger nach Chapuy.)

ausgebildeten Façade den Sieg davon getragen. Zwar ſpielen in die Form der Portale mittelalterliche Gedanken noch hinein, namentlich in der an romaniſche Portale erinnernden Gliederung; aber die drei Syſteme gekuppelter Pilaſter und Halbſäulen, welche die Strebepfeiler beleben, ſowie die achteckige Kuppel, welche den Thurm abſchlieſst, gehören gänzlich der Renaiſſance. Am ſüdlichen Portal lieſt man die Jahreszahl 1545.

Digitized by Google

Eine völlig in claſſiſchem Sinn durchgeführte Compoſition von originellem Gepräge zeigt ſodann der Thurm an der Façade von St. Patrice zu Bayeux.[1]) Der Unterbau iſt mit Strebepfeilern flankirt, welche in doriſche Säulen endigen. Ein Conſolengeſims bildet den Abſchluſs. Dann folgt ein oberes Geſchoſs mit ioniſchen Säulen, welche klar gegliederte Schallöffnungen umſchlieſsen. Von nun an verjüngt ſich der Thurm zuerſt mit einem von korinthiſchen Pilaſtern bekleideten Stockwerk, über welchem zwei runde auf Pfeilern mit Bogenſtellungen durchbrochene Geſchoſſe aufſteigen, die mit einer Kuppel und kleinen Laterne gekrönt ſind. Es iſt ein wohlgelungener Verſuch, mit den Verjüngungen im Aufbau gothiſcher Thürme zu wetteifern.

Zu den originellſten dieſer Bauten gehört ſodann der Glockenthurm der Kirche von St. Amand (Nord). In mächtiger Maſſe erhebt ſich die Façade in fünf Stockwerken, durch üppig dekorirte Pilaſter- und Säulenſyſteme gegliedert, auſserdem durch ſtark barocke Niſchen der verſchiedenſten Form belebt. Kräftige Vorſprünge zu beiden Seiten werden durch achteckige Aufſätze mit kuppelartigen Abſchlüſſen bekrönt, während auf dem weiter zurücktretenden Mittelbau ein achteckiger Aufſatz in drei Geſchoſſen als machtvoller Hauptthurm emporſteigt, zuerſt in eine Kuppel, dann in eine obere Spitze mit Laterne auslaufend. Der ganze Bau, einer der impoſanteſten ſeiner Art, echt flandriſch derb und üppig, erſt 1633 vollendet.[2])

Endlich verzeichnen wir noch ein Beiſpiel jener mächtigen normanniſchen Vierungsthürme, die dem Norden Frankreichs eigen ſind. Es iſt der Thurm der Kirche St. Marie du Mont zu Charentan.[3]) Ueber einem gothiſchen Hauptgeſchoſs erhebt ſich ein achteckiger Oberbau in zwei Stockwerken, mit einer durchbrochenen Laterne abgeſchloſſen und von einer Kuppel bekrönt. Die Formen haben das Gepräge einer ſpielenden Renaiſſance.

§ 103.

Kapellenbauten.

Den Uebergang zu einer mehr claſſiſchen, ſelbſt ſchulmäſsigen Behandlung der Renaiſſance bilden einige kleinere Werke, namentlich Kapellen, bei welchen es möglich war, in ſelbſtändiger Weiſe von der Anlage und Conſtruction des Mittelalters abzuweichen und zu neuen Geſtaltungen durchzudringen. Doch fehlt es auch unter dieſen oft ſehr anmuthigen Werken nicht an Beiſpielen des ſchon mehrfach charakteriſirten gemiſchten Uebergangsſtiles.

[1]) Abb. in Chapuy, Moyen âge mon. II, 160. — [2]) Paluſtre I, 8 ff. — [3]) Abb. in Chapuy, Moyen âge mon. Vol. II, 256.

Digitized by Google

Fig. 126. Kapelle in St. Jacques zu Rheims. (Laſius.)

Zu den intereſſanteſten Vertretern dieſer gemiſchten Gattung gehört eine kleine Kapelle in St. Jacques zu Rheims, von welcher unſere Fig. 126 eine Anſchauung giebt. Wie der Augenſchein lehrt, ſind hier für den Grund-

Digitized by Google

riſs, die Conſtruction der Gewölbe und die Form der Fenſter noch mittelalterliche Motive maſsgebend; aber der Rundbogen iſt überall durchgeführt, die gothiſch profilirten Gewölbrippen ruhen auf antiken Deckplatten, Ge-

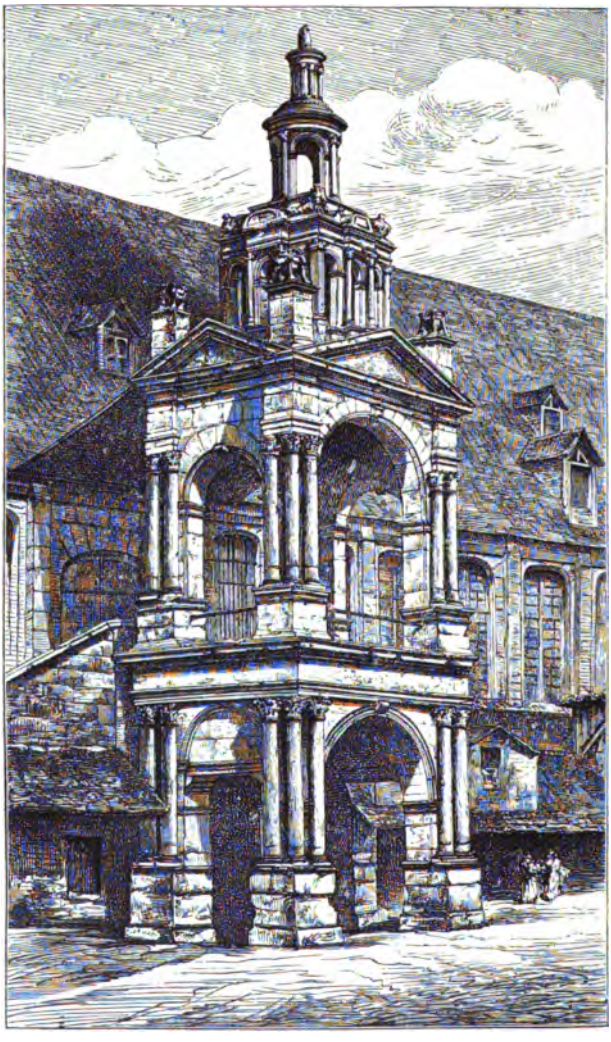


Fig. 127. Rouen. Kapelle S. Romain. (Sadoux.)

ſimſen und Gebälken, die von gekuppelten korinthiſchen Säulen getragen werden. Was in groſsen Dimenſionen wahrſcheinlich unerträglich ſein würde, das wird hier bei den kleinen Verhältniſſen zu einem eben ſo anmuthigen als pikanten Contraſt und zum Ausdruck einer freien Grazie.

Digitized by Google

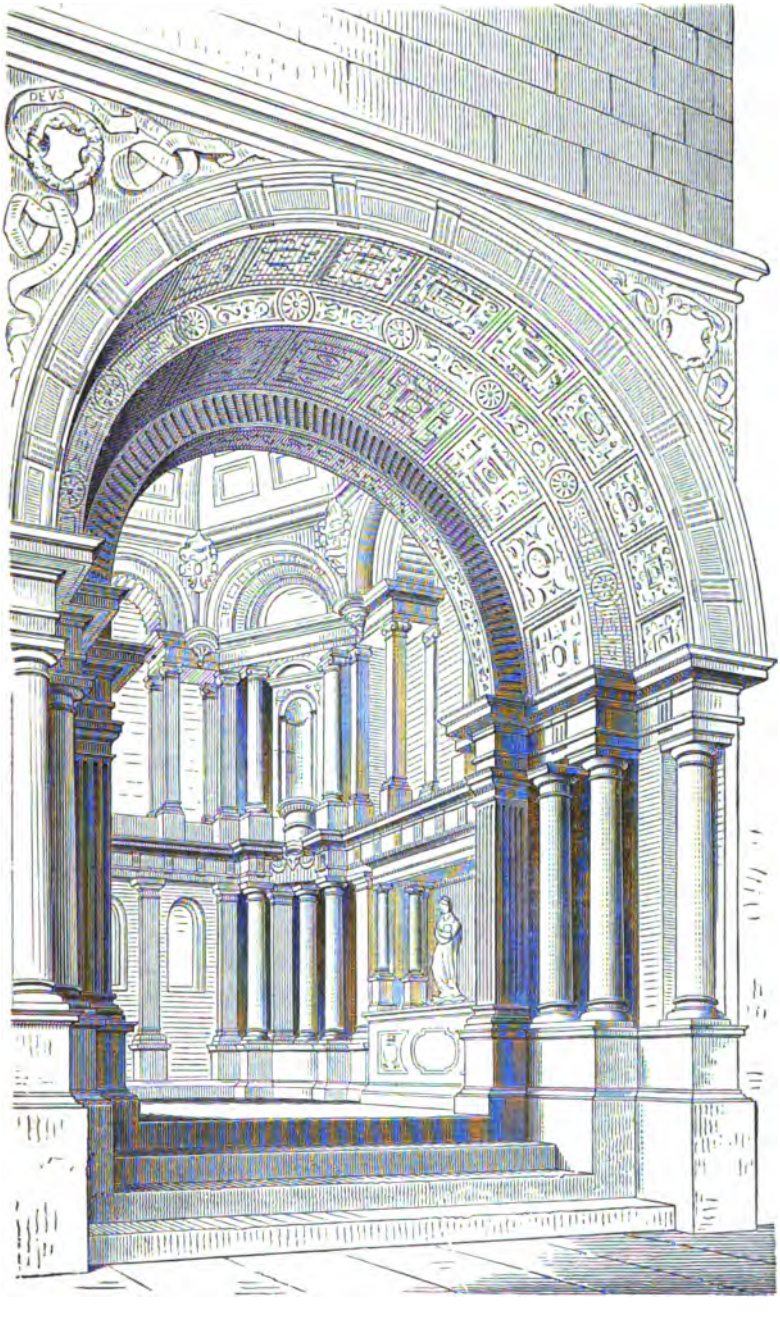


Fig. 128. Kathedrale zu Toul. Ursula-Kapelle. (Lasius.)

Digitized by Google

Eine Compoſition von höchſt originellem Gepräge iſt ſodann die kleine Kapelle St. Romain zu Rouen (Fig. 127), welche 1542 an Stelle einer alten verfallenen aufgeführt wurde.[1]) Es iſt ein triumphbogenartiger kleiner Bau, im Erdgeſchoſs aus einem bloſsen Thorweg beſtehend, darüber wiederum als Rechteck nach allen Seiten mit einem Bogen auf Pfeilern ſich öffnend das Hauptgeſchoſs. Gekuppelte korinthiſche Halbſäulen gliedern unten und oben die Pfeiler, den Abſchluſs bildet nach jeder Seite ein antiker Giebel, über deſſen gekreuzten Dächern ſich eine zierliche Laterne in zwei durchbrochenen Aufſätzen erhebt. Es iſt wohl eins der früheſten datirten unter dieſen kleineren Gebäuden, an welchen die claſſiſche Formenwelt rein und vollſtändig zum Ausdruck kommt.

Noch entwickelter und dabei reicher ausgeführt iſt die prachtvolle Kapelle der h. Urſula in der Kathedrale zu Toul, von der wir unter Figur 128 eine Anſicht beifügen. Da urkundlich feſtſteht, daſs Biſchof Hector d'Ailly, welcher 1532 ſtarb, dieſelbe gegründet und bei ſeinem Tode unvollendet hinterlaſſen hat,[2]) ſo beſitzen wir hier vielleicht das früheſte Beiſpiel einer ſtreng antikiſirenden Kuppelanlage auf franzöſiſchem Boden. Die Kapelle, am öſtlichen Ende des ſüdlichen Seitenſchiffes erbaut, hat quadratiſchen Grundplan, im Erdgeſchoſs eine Ordonnanz von doriſchen Pilaſtern und Säulen und darüber ein ioniſches Obergeſchoſs, welches in den Ecken durch vorgeſchobene Säulen in ſehr ſinnreicher Weiſe den Uebergang zum Octogon und zur caſſettirten achteckigen Kuppel vermittelt. Die Verhältniſſe ſind ſchön, die Formbehandlung iſt einfach und edel, die Geſammtwirkung des Raumes ungemein anziehend. Derſelbe Stifter erbaute am nördlichen Seitenſchiff ein anderes ähnliches Prachtſtück, die ſogenannte Kapelle der Biſchöfe, ebenfalls in elegantem Renaiſſanceſtil.

In dem groſsartigen antiken Gräberfelde der Aliscamps bei Arles liegt eine halbzerſtörte mittelalterliche Kloſterkirche aus romaniſcher Epoche. Am ſüdlichen Kreuzarm hat ſich eine Kapelle erhalten, die ein elegantes Werk der beſten Renaiſſancezeit iſt. Ein quadratiſcher Raum, in den Ecken durch elegante korinthiſche Säulen mit prachtvoll dekorirten Schäften gegliedert, wird durch einen ebenfalls reich geſchmückten, mit herrlicher Akanthusranke bekleideten Fries und prächtiges Conſolengeſims abgeſchloſſen. Darüber entwickelt ſich ein hohes Gewölbe aus vier aufſteigenden Kappen, die noch in mittelalterlicher Weiſe durch Gurte verbunden werden. Sie vereinigen ſich zu einem quadratiſchen Oberlicht, das von einer kleinen Kuppel gekrönt wird. Das Ganze, etwa um 1550 entſtanden, ſehr elegant und fein.

Eine andere ähnlich behandelte Kapelle neben jener erſten iſt nicht viel ſpäter. Sie unterſcheidet ſich nur dadurch von jener, daſs ſie eine

[1]) Aufnahme bei Berty, ren. mon., Vol. II. — [2]) Notice ſur la cathédrale de Toul, par l'Abbé Guillaume (Nancy 1863) p. 54.

Digitized by Google

achteckige Grundform, achteckiges Gewölbe und Oberlicht hat, dies Alles von verwandter Ausführung, aber mit einem doriſchen Triglyphenfries ausgeſtattet. Die acht Eckſäulen, die wahrſcheinlich derſelben antiken Ordnung angehörten, ſind bis auf die Poſtamente verſchwunden.

Ungefähr zu gleicher Zeit macht ſich auch an den Schloſskapellen, die bis dahin, wie wir ſahen, gothiſch geweſen waren, die claſſiſche Richtung geltend. Zu den früheſten Beiſpielen gehört die von Philibert de l'Orme im Park von Villers-Coterets erbaute Kapelle (vergl. § 29), ſowie die beiden Kapellen, welche er zu Anet (§ 68) ausführte. Von den letzteren iſt die im Schloſſe ſelbſt gelegene wohl das erſte kirchliche Gebäude Frankreichs, welches die runde römiſche Kuppel vollſtändig in antiker Weiſe zur Ausbildung bringt.

§ 104.

Kirchen in streng classischem Stile.

Die gröſseren ſtädtiſchen Pfarr- und Kloſterkirchen nehmen den conſequent durchgebildeten Renaiſſanceſtil erſt ſpät auf, und vorzüglich da zuerſt, wo die Gründung oder doch ein nachhaltiges Intereſſe für Errichtung derſelben von den Hofkreiſen ausgeht. Eins der früheſten Beiſpiele ſolcher in antikem Sinne ſtreng durchgebildeten Kirchenfaçade gab Philibert de l'Orme an St. Nizier zu Lyon (§ 66). Eine allgemeinere Nachfolge ſollte aber erſt das beginnende 17. Jahrhundert bringen, und wir können die ſchon betrachtete Façade von St. Etienne du Mont (§ 98 und Fig. 122) als den Uebergang zu dieſer neuen Auffaſſung bezeichnen.

Salomon de Broſſe war es ſodann, der beim Neubau der Façade von St. Gervais zu Paris[1]) den entſcheidenden Schritt that. Im Jahr 1616 legte Ludwig XIII den Grundſtein zu derſelben, und raſch ſtieg der Bau empor. 1621 war er vollendet. Die Façade iſt ein Hochbau, mit den drei antiken Säulenordnungen bekleidet. Die Säulen ſind gekuppelt, um einen kräftigeren Eindruck zu erzielen. In den beiden erſten Geſchoſſen treten ſie ſogar zu vieren verbunden auf. Ein gebogenes Giebelfeld bildet den Abſchluſs des Ganzen. Das Hauptportal, im Halbkreis geſchloſſen, wird von einem Giebel gekrönt. Das Obergeſchoſs enthält in der Mitte zwei Rundbogenfenſter, in den Seitenabtheilungen groſse Niſchen mit den Statuen der Stiftsheiligen Gervaſius und Protaſius. Um den höheren Mittelbau mit der Attika des breiten Untergeſchoſſes zu verbinden, ſind einwärts geſchweifte Bogenſtücke angebracht, an deren Fuſs die Evangeliſten in Gruppen ſich erheben. Auch der Schluſsgiebel der Façade iſt mit liegenden Statuen geſchmückt. Ueber das Aeuſserliche, rein Dekorative im Charakter

[1]) Aufn. in Gailhabaud, IV.

Digitized by Google

einer ſolchen Façade iſt kein Wort weiter zu verlieren; ebenſo wenig über die Diſſonanz, in welcher dieſelbe zu dem Innern des ganz gothiſchen Baues ſteht. Wie aber die Dinge einmal lagen, da die ſtets moderner werdende Kultur ſich mit Gewalt vom Mittelalter abwendete, muſste eine ſolche Compoſition, von der Hand eines bedeutenden Künſtlers ins Leben gerufen, der neuen Auffaſſung zum Siege verhelfen.

Dieſs ſehen wir dann wenige Jahre darauf an der Jeſuitenkirche St. Louis-St. Paul, welche 1627 begonnen und auf Richelieu's Koſten 1634 vollendet wurde.[1]) Es iſt einer der vielen Künſtler des Jeſuitenordens *François Derrand*, nach deſſen Plänen ſie erbaut wurde. An der Façade treten wieder drei Säulenſtellungen auf, aber es ſind ausſchlieſslich korinthiſche Formen, die im Verein mit einer üppigen Ornamentik, namentlich an den Frieſen, jenen koketten Stil einführen, der für die Jeſuiten bezeichnend iſt. Ihre Prunkluſt war bekanntlich eine wohlberechnete, denn ſie ſuchten durch alle Mittel die Sinne des Volks zu beſtechen und für ſich zu gewinnen. In anderer Beziehung iſt dieſe Kirche epochemachend geworden: ſie war die erſte in Frankreich, welche ihrem Langhaus den Kuppelbau hinzufügte, wenngleich noch in wenig hervortretender Weiſe.

Bald folgte darin die kleine Karmeliterkirche in der Rue de Vaugirard, die indeſs ebenfalls noch in ſehr mäſsigen Dimenſionen ausgeführt iſt. Damit war dem wahrhaft groſsen und zündenden Gedanken, welchen die Renaiſſance für den Kirchenbau geſchaffen hatte, auch in Frankreich Bahn gebrochen. In der unerbittlich ſtrengen Conſequenz des gothiſchen Stils, in dem groſsen Dreiklang ſeiner Höhenbewegung findet die Kuppel ein für allemal keinen Platz. Der romaniſche Stil konnte ſie aufnehmen und zu ſchönen Wirkungen verwenden; wo ſie jedoch in der Gothik auftritt, leidet immer der Organismus und die harmoniſche Wirkung des ſtreng in einander gefügten Ganzen. Wo ſie aber zur vollen Berechtigung, ja zur höchſten künſtleriſchen Verklärung kommt, das iſt der Kirchenbau der Renaiſſance. Ueber die Wirkung von Gebäuden entſcheidet freilich nicht bloſs der Verſtand, ſondern weit mehr noch die Phantaſie, die mit vollem Recht von jedem künſtleriſch gegliederten Raum einen beſtimmten Eindruck verlangt. Wer möchte die wunderbare Wirkung des Innern einer gothiſchen Kathedrale wie Amiens, Rheims, Tours und ſo viele andre leugnen. Aber wer möchte den Eindruck von St. Peter in Rom, den Eindruck jener kleineren und beſcheideneren Kuppelkirchen der Renaiſſance in Italien darum geringer anſchlagen. Wo dieſe Werke in der ſpäteren Epoche etwas Erkältendes haben, da kommt es faſt nie auf Rechnung der Verhältniſſe, der Planform, des Aufbaues im Ganzen, ſondern nur der meiſt ſchon nüchternen oder überladenen Einzelformen.

[1]) Aufn. in Gailhabaud, IV.

Digitized by Google

So war mit der Kuppel alſo die höchſte Monumentalform des modernen Kirchenbaues eingeführt, und die erſte bedeutendere Conſtruction dieſer Art erhob ſich auf Geheiſs Richelieu's ſeit 1635 auf der Kirche der Sorbonne (1653 vollendet). *Lemercier* war es, der dieſen Bau ausführte.[1]) Die Kuppel erhebt ſich, von vier kleinen Campaniles begleitet, über dem Kreuz und wird in ihrem Cylinder durch acht groſse Fenſter reichlich erhellt. Die Façade der Kirche zeigt eine korinthiſche Säulenordnung, über welcher ſich eine ebenfalls korinthiſche Pilaſterſtellung erhebt. Ein einfaches Giebelfeld bildet den Abſchluſs.

In bedeutenderen Dimenſionen kam dann die Kuppel am Kloſter von Val de Grâce[2]) zur Ausführung. Anna von Oeſterreich hatte in langer kinderloſer Ehe das Gelübde eines prächtigen Gotteshauſes gethan, falls ſie einen Thronerben erhalten würde. Nachdem ſie Ludwig XIV geboren hatte, führte ſie dieſs Gelübde aus und legte 1645 den Grundſtein zum Val de Grâce, deſſen Kirche nach den Plänen von *François Mansard* ausgeführt wurde. Indeſs war es *Lemercier*, welcher den gröſseren Theil des Baues errichtete, und erſt ſeit 1654 wurde unter *Pierre Lemuet* und *Gabriel Leduc* die Kuppel vollendet. Letzterer hatte in Rom ſeine Studien an St. Peter gemacht, die er in glücklicher Weiſe an ſeiner Schöpfung verwerthete. Die Wirkung im Innern iſt licht und frei, und der Aufbau, der ſchöne Contour, die angemeſſene Dekoration geben auch dem Aeuſseren Harmonie und Anmuth.

§ 105.
Dekorative Werke.

Eine Epoche, welche wie die Renaiſſance in hohem Grade dekorative Tendenzen verfolgt, wird auch in ſolchen Werken, die recht eigentlich die Aufgabe der Dekorationskunſt bilden, Vorzügliches leiſten. Für unſere Epoche kommt als fördernder Umſtand hinzu, daſs aus dem Mittelalter ſich eine geſunde Praxis in Beherrſchung der verſchiedenen techniſchen Verfahrungsweiſen vererbt hatte. Dieſe Gediegenheit des künſtleriſchen Handwerks entwickelte ſich nun unter dem Hauch der claſſiſchen Studien und der Einwirkung Italiens zu lauterer Schönheit und zu hoher Pracht. Nur Schade, daſs auch hier zu früh jene üppige Entartung hereinbrach, welche den Barockſtil zur Herrſchaft bringen ſollte. Wir können aus der groſsen Fülle der vorhandenen Werke nur einige bezeichnende Beiſpiele hervorheben.

Für die Dekoration in Stein ſind hauptſächlich einige Chorſchranken und Kapellengitter bezeichnend, von denen wir zunächſt die in

[1]) Blondel, archit. Françoiſe, Vol. II — [2]) Ebend.

Digitized by Google

Notre Dame zu Rodez als Werke des feinſten ornamentalen Geſchmacks zu nennen haben.[1]) Die durchbrochenen Gitter ſind durch Pilaſter und Bögen gegliedert, die Flächen ſämmtlich mit köſtlichen Arabesken, die Zwickel mit Medaillonköpfen gefüllt, und am abſchlieſsenden Fries ſieht man Genien mit eleganten Rankengewinden. Dieſe Arbeiten gehören zu den Unternehmungen des Biſchofs François d'Eſtaing, welcher von 1501 bis 1529 die weſtlichen Theile der Kathedrale ausbaute und den Chor ſammt den Kapellen mit einem Lettner, Chorſtühlen, Gittern und einer Colonnade in vergoldetem Kupfer ausſtattete. Ein ausgezeichneter einhei-

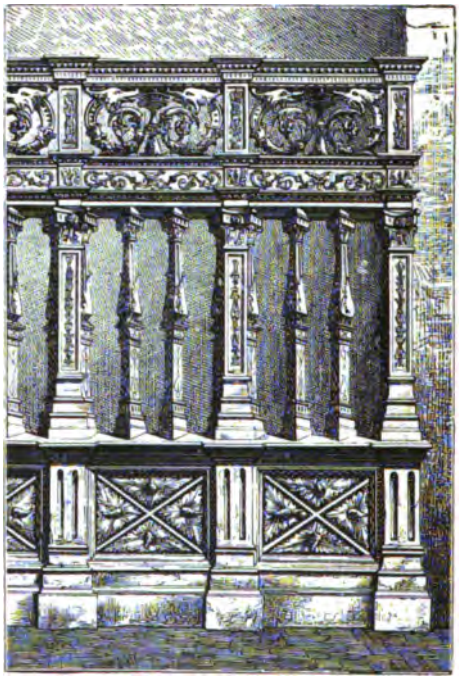


Fig. 129. Kapellengitter zu Fècamp. (Sadoux.)

miſcher Künſtler *Nicolas Bachelier*[2]) leitete die Ausführung. Dazu gehört auch die prachtvolle Orgelempore.

Auch in der Normandie fehlt es nicht an ausgezeichneten Arbeiten dieſer Art. Wir nennen die Kapellengitter der Kirche zu Fécamp,

[1]) Taylor et Nodier, Voyages, Languedoc, I, 2. Vergl. Berty, la ren. mon. I. —
[2]) Ueber Bachelier, dem man ſo ziemlich alle bedeutenden Renaiſſancebauten im Languedoc zuſchreibt, fehlen bis jetzt kritiſche, auf urkundlichen Unterſuchungen fuſsende Mittheilungen. Die bloſsen Muthmaſsungen und rein willkürlichen Angaben über ihn weiter zu verbreiten, ſehen wir uns nicht veranlaſst.

Digitized by Google

(Figur 129) in prachtvoller Frührenaiſſance durchgeführt,[1]) die ähnlichen Gitter in St. Remy zu Dieppe,[2]) namentlich aber die auſserordentlich edlen und feinen Kapellengitter der Kathedrale von Evreux[3]), die wohl das Anmuthigſte ſind, was von dieſer Art die Frührenaiſſance in Frankreich geſchaffen hat. Sie nehmen noch vereinzelte gothiſche Elemente auf, verſchmelzen damit aber allen Reichthum der Renaiſſanceornamentik in ſchönſter Erfindung und ſauberſter Ausführung.

Merkwürdig ſind durch den reichen plaſtiſchen Schmuck die Chorſchranken der Kathedrale von Chartres.[4]) Sie ſtammen zum Theil aus der letzten Epoche des Mittelalters, und Partieen tragen das Gepräge des ſpätgothiſchen Stils. Aber im Anfang des 17. Jahrhunderts (man lieſt

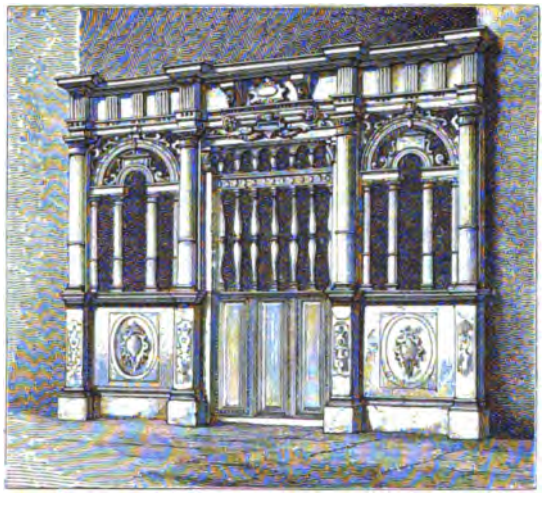


Fig. 130. Kapellengitter in der Kathedrale zu Laon. (Sadoux.)

die Jahrzahlen 1611 und 1612) iſt durch einen tüchtigen Künſtler, *T. Boudin*, das Werk fortgeſetzt und vollendet worden, wobei er in ſeltener Pietät ſich dem Stile der ältern Theile nach Kräften anzuſchlieſsen ſuchte.[5]) Die architektoniſche Dekoration iſt demnach in der Geſammtfaſſung gothiſirend, in den Details aber, namentlich an den unteren Flächen, eine überaus feine und anmuthige Renaiſſance, die noch den Charakter der Frühzeit trägt.

Den beſten Renaiſſanceſtil zeigen ſodann die prachtvollen Marmorſchranken des Chores von St. Remy zu Rheims, welche das Grabmal

---

[1]) Paluſtre II 258. — [2]) Ebend. II, 199. — [3]) Gailhabaud IV, giebt auf mehreren Tafeln treffliche Darſtellungen derſelben. — [4]) Chapuy, Moyen âge mon. I, 10. — [5]) Ueber das Bildneriſche vgl. Lübke, Geſch. der Plaſtik, S. 687.

Digitized by Google

des heil. Remigius umgeben. Sie wurden 1537 vom Kardinal Robert de Senoncourt errichtet und 1847 vollſtändig wiederhergeſtellt.

Eins der umfangreichſten Prachtwerke ſind die Gitter, welche ſämmtliche Kapellen der Kathedrale von Laon[1]) ſchlieſsen, achtundzwanzig im Ganzen. (Fig. 130). Mit Ausnahme von drei etwas früheren, an denen das Datum 1522 vorkommt, ſtammen ſie aus den Jahren 1574 und 1575. Sie zeigen groſse Mannigfaltigkeit, namentlich in den Dekorationen der unteren Felder und der oberen Theile, wobei das barocke Cartouchenwerk dieſer Epoche ſtark mitſpricht. Die Eintheilung wird durch zierliche cannelirte doriſche Säulen bewirkt, zwiſchen welchen kleinere Säulen derſelben Ordnung die Felder durchbrechen. Den Abſchluſs bildet ein Gebälk mit etwas trocknem Triglyphenfrieſe. Dieſe intereſſanten Arbeiten ſind zum Theil bemalt und vergoldet.

Von Orgelemporen iſt beſonders noch die plaſtiſch reich dekorirte der Kathedrale von Giſors[2]) zu nennen, und als ein weiteres Zeugniſs des dekorativen Reichthums der normanniſchen Schule heben wir endlich die prächtige Treppe in St. Maclou zu Rouen[3]) hervor.

Ein prächtiger Altar von 1549 findet ſich in der Kirche von Ravenel (Isle de France), reich aber etwas ſchwer behandelt.[4]) Ein anderer Altar in der Kirche zu Pleſſis-Placy[5]) iſt mit der Legende des heiligen Viktor und der heiligen Magdalena von einem Meiſter *Theodor* geſchmückt. Zu Cambrai in St. Géry[6]) ſieht man einen trefflich gearbeiteten Lettner von 1545, der ſich durch ſeine feine Ornamentik auszeichnet. Ein prächtiger Taufbrunnen mit reizvoller plaſtiſcher Dekoration findet ſich in der Kirche zu Magny.

Noch viel üppiger ergeht ſich die Dekorationsluſt dieſer Zeit in den Holzarbeiten, in welchen ſich eine aus dem Mittelalter ererbte Schnitzkunſt mit dem ganzen Reichthum der ornamentalen Formen der Renaiſſance verbindet. Wir nennen zunächſt mehrere Chorſtühle, unter denen die der Kathedrale von Auch[7]) noch überwiegend dem ſpätgothiſchen Stil angehören, aber in den Details der Conſolen und Miſericordien wie in den Ornamenten der Geſimſe die Formen der Renaiſſance aufnehmen. Vom Jahre 1535 datiren die Chorſtühle in St. Bertrand de Comminges,[8]) in der luſtigſten, zierlichſten Frührenaiſſance, dabei von höchſter Pracht der Ausführung. Der herkömmliche gothiſche Aufbau mit ſeinen Baldachinen und Tabernakeln, ſeinen Fialen, Strebebögen und hängenden Schluſsſteinen iſt mit geiſtreicher Freiheit in die Formen der Renaiſſance übertragen.

[1]) Berty, ren. monum. Vol. II. — [2]) Aufn. in Gailhabaud, IV. Vgl. Voyages, Normandie II, 205. — [3]) Taylor et Nodier, Voyages, Normandie II, 151. — [4]) Paluſtre I, 66. — [5]) Ebenda I, 148. — [6]) Ebenda I, 13. — [7]) Chapuy, Moyen âge mon. II, 263. — [8]) Voyages, Languedoc II.

Digitized by Google

Von beſonderer Pracht ſind die beiden biſchöflichen Sitze. Reicher bildneriſcher Schmuck kommt hinzu, an den Lehnen hockende phantaſtiſche Figuren, an den Rückwänden Sibyllen, Propheten und Apoſtel. Ein noch üppigeres Prunkſtück iſt der Hochaltar, mit Sirenen und andern Phantaſiegebilden geſchmückt und von fünf hohen Tabernakeln bekrönt. In dieſen Werken herrſcht etwas von der Ueberſchwänglichkeit der gleichzeitigen ſpaniſchen Dekoration. Auch die Anordnung des hohen Chores in der Mitte des Schiffes erinnert an die Sitte jenes Landes. Dieſe Arbeiten, zu denen noch die ebenſo glänzend behandelte Orgel kommt, ſind eine Stiftung des Biſchofs Jean de Mauléon.

Daſs gelegentlich noch in ſpäter Zeit elegante Arbeiten dieſer Art ausgeführt wurden, beweiſen ſodann die Chorſtühle der Kathedrale von Bayeux[1]) vom Jahr 1589 und diejenigen in St. Pierre zu Toulouſe,[2]) welche in die Zeit Ludwigs XIII fallen. Bei einem ſtrengeren Claſſicismus zeichnen ſich die erſteren durch den edlen Aufbau, die graziöſen korinthiſchen Säulchen und die reiche Ornamentik ihrer Glieder aus, während in den Füllungen der Rückwände und den ungebührlich phantaſtiſchen Bekrönungen der Barockſtil mit ſeinen Maaſsloſigkeiten alles überwuchert. Die Chorſtühle von St. Pierre dagegen haben in ihren Rückwänden ein nüchternes Rahmenwerk, wofür indeſs die prachtvoll durchbrochenen Laubgewinde der Seitenwangen entſchädigen.

Unter den geſchnitzten Kirchenthüren gebührt dem herrlichen Nordportal von St. Maclou zu Rouen[3]) der Preis. Es enthält in ſchön ſtiliſirter Umrahmung eine Anzahl bibliſcher Scenen. Ein anderes Prachtſtück iſt das ſüdliche Portal der Kathedrale von Beauvais,[4]) in jener ſpielenden Frührenaiſſance, die gerade in dekorativen Werken den köſtlichſten Reiz entfaltet. Die gekrönten Salamander in den Arabesken der unteren Felder deuten auf die Zeit Franz' I.

Eine treffliche Arbeit iſt ſodann das Portal von St. Wulfram zu Abbeville[5]) vom Jahre 1550, durch ſeine Statuetten von Heiligen in Renaiſſanceniſchen, durch Scenen aus dem Leben der Madonna mit zierlich ſpielenden Bekrönungen und einen Fries mit einer Darſtellung von Kämpfen geſchmückt. Ueberaus reich geſchnitzt im Stil der Frührenaiſſance ſind auch die Portale der Kirchen St. Antoine und St. Jacques in Compiegne.[6]) Treffliche Chorſtühle ſieht man unter anderm in der Kirche zu Goupillières[7]) in der Normandie vom Jahre 1532, ſodann in der Kirche von Chanpeaux,[8]) für welche ein Meiſter *Falaize* aus Paris berufen wurde.

[1]) Aufn. in Rouyer et Darcel, art. archit. II, 14. — [2]) Ebenda II, 15—17. — [3]) Voyages, Normandie II, 152. Dazu Paluſtre II, 264 mit trefflicher Abbildung. — [4]) Chapuy, Moyen âge monum. II, 232. Dazu Paluſtre I, 56 ff. mit trefflichen Abbildungen. — [5]) Paluſtre I, 37. — [6]) Ebenda I, 67. — [7]) Ebenda II, 216. — [8]) Ebenda I, 148.

Digitized by Google

Elegante Arbeiten dieſer Art ſieht man auch in St. Crepin zu Château-Thierry,[1]) zwanzig Niſchen mit Statuetten von Sibyllen und Tugenden, eingefaſst von zierlichen Arabeskenpilaſtern.

Endlich iſt hier noch der ſchönen Kanzel in St. Nicolas zu Troyes zu gedenken, die in Aufbau, Compoſition und Behandlung auffallend an die herrliche Marmorkanzel des Benedetto da Majano in Sta. Croce zu Florenz erinnert. Zierliche korinthiſche Säulen, an den Schäften Engelköpfe, die im Munde kleine Guirlanden halten, faſſen die Ecken ein. Das Ornamentale iſt durchweg von groſsem Reiz, dabei in einer gewiſſen keuſchen Einfachheit behandelt. Auch der Schalldeckel iſt trefflich angeordnet und edel ornamentirt.

Von Werken der Erzdekoration wiſſen wir nichts Namhaftes anzuführen.

§ 106.

Grabmäler.

Zu den glänzendſten Leiſtungen der Renaiſſancekunſt gehören die Denkmäler für die Verſtorbenen, in welchen ſich das religiöſe Gefühl und die weltliche Ruhmſucht, glänzende Prachtliebe und hoher Kunſtſinn wunderſam durchdringen. Was die Uebergangszeit auf dieſem Gebiet geſchaffen, iſt in § 20 erörtert worden. Daſs gelegentlich auch hierbei die gothiſchen Traditionen eine groſse Rolle ſpielen, beweiſt das unvergleichliche Mauſoleum der Kirche zu Brou mit ſeinen prachtvollen Gräbern. Doch gelangt ſeit dem Regierungsantritt Franz' I auch in den Grabmälern die Renaiſſance bald zu ihrem Recht, und es erheben ſich überall im Wetteifer Monumente, in denen die neue Kunſt ihre volle Entfaltung erreicht. Die beiden aus dem Mittelalter überkommenen Hauptformen[2]) ſind das Wandgrab, von welchem das Denkmal des Kardinals Amboiſe ſchon ein glänzendes Beiſpiel gab, und das Freigrab, welches aus einem mehr oder minder reichgeſchmückten Sarkophag (Tumba) beſteht. Aus dem letzteren entwickelt aber die Renaiſſance die denkbar reichſte und höchſte Form, indem ſie über dem Sarkophag eine Art Aedicula als Baldachin auf Säulen emporführt.[3]) Auf die Geſtaltung und Ausſchmückung dieſer Werke übte die italieniſche Kunſt beſtimmenden Einfluſs.

Ein ſtattliches Wandgrab der Frührenaiſſance iſt das Denkmal Herzog René's II von Lothringen, des Siegers über Karl den Kühnen, in der Franziskanerkirche zu Nancy.[4]) Es zeigt eine ſehr kindliche und unbehülf-

[1]) Paluſtre I, 120. — [2]) Wenn wir von den ganz einfachen Grabplatten abſehen. — [3]) Auch dafür liefert das Mittelalter einzelne Vorbilder, z. B. in den prachtvollen Königsgräbern der Kathedrale von Palermo und in verſchiedenen Grabmälern beſonders verehrter Heiliger. — [4]) Chapuy, Moyen âge monum. III, 299.

Digitized by Google

liche Anwendung des neuen Stiles, hält ſich aber von gothiſirenden Tendenzen völlig frei. Man ſieht in einer rechtwinklig geſchloſſenen Flachniſche den Verſtorbenen im Herzogsmantel an ſeinem Betpult vor der Madonna knieend, die auf einem Poſtament ſteht und ihm ihr Kind entgegenhält. Arabesken, Muſcheln und andere Renaiſſanceornamente zieren den Rahmen, der von zwei kurzen Pilaſtern mit frei korinthiſirenden Kapitälen eingefaſst wird. Am oberen Fries zeigen ſich Kleeblattbögen als letzter vereinzelter Anklang ans Mittelalter. Darüber eine Attika mit ſechs kleinen Heiligenfiguren in Muſchelniſchen zwiſchen feinen Pilaſtern. Eine unbegreiflich rohe und häſsliche Hohlkehle mit wappenhaltenden Engeln und wunderlich geſchweiften Akroterien bildet den Abſchluſs. Dazwiſchen Gott Vater von zwei Engeln angebetet.

Ein etwas einfacheres Grabmal derſelben Gattung iſt das des Biſchofs Hugues des Hazard in der Kirche zu Blemod-les-Toul,[1]) Departement der Meurthe. Doch liegt hier nach der Weiſe des Mittelalters der Verſtorbene ausgeſtreckt auf ſeinem Kiſſen, und über ihm ſieht man, ein ſeltenes Vorkommen an ſolcher Stätte, die Figuren der ſieben freien Künſte, während am Sockel in hergebrachter Weiſe Figuren von Trauernden dargeſtellt ſind, welche ein Spruchband mit der Inſchrift: »NASCI. LABORARE. MORI.« halten. Die architektoniſche Einfaſſung bewegt ſich in den Formen der Frührenaiſſance, in welche jedoch die mittelalterliche Auffaſſung noch hineinſpielt.

Ein ſchönes Beiſpiel dieſer Wandgräber iſt das Denkmal des Kardinals Hémard vom Jahre 1543 in der Kathedrale zu Amiens[2]), unten mit Pilaſterſtellungen, darüber mit Statuetten von Tugenden in der weit geöffneten, ebenfalls von Pilaſtern eingerahmten Niſche, in welcher der Verſtorbene vor dem Betpult knieend dargeſtellt iſt. Originell und reich ausgeführt in der Kathedrale von St. Omer das Grab Sidrachs de Lalaing vom Jahre 1534,[3]) von *George Monoier* gearbeitet. Es iſt zwiſchen zwei Pfeilern des Chorumgangs angebracht und wird von einer prächtigen Conſole getragen, die auf einer Säule ruht. Das ſehr elegante Denkmal trägt durchaus noch den Charakter der Frühzeit. Ebendort das prächtige Grabmal des Biſchofs Euſtache de Croy vom Jahre 1538, die Arbeit eines Meiſters *Jacques du Broeucq*. Eins der zierlichſten derartigen Denkmäler iſt das Wandgrab in der Kirche von Maignelay,[4]) das ſich auf zwei eleganten Conſolen über einer ioniſchen Säule erhebt, nicht unähnlich dem von St. Omer. In echt franzöſiſcher Auffaſſung zeigen ſich über den Inſchrifttafeln zwei grinſende Gerippe als Bruſtbilder. Ein Freigrab im edlen Stil der feinſten Früh-

[1]) Chapuy, Moyen âge monum. III, 311. — [2]) Paluſtre I, 43, — [3]) Ebenda I, 24. — [4]) Edenda I, 66.

Digitized by Google

renaiſſance iſt das Denkmal von Charles de Lalaing im Muſeum zu Douai,[1]) ehemals in der Abbaye des Prés, vom Jahre 1558. Auf einem Sarkophag von ſchwarzem und weiſsem Marmor, der mit korinthiſchen Pilaſterchen und dazwiſchen mit Medaillons geſchmückt iſt, ſieht man die ausdrucksvolle ritterliche Geſtalt liegend ausgeſtreckt. In den Medaillons ſind Bruſtbilder allegoriſcher Figuren von Tugenden dargeſtellt. Ein andres Denkmal iſt im Chorumgang der Kathedrale zu Narbonne erhalten, das zu den eleganteſten Werken dieſer Art gehört. Zwiſchen den nördlichen Chorpfeiler iſt ein kleines biſchöfliches Grabmal der Frührenaiſſance eingebaut, das in ſeiner beſcheidenen Zierlichkeit ſehr anziehend ſich darſtellt. (Fig. 131). Als Wandgrab angelegt, lehnt es ſich mit der Rückſeite an die Umfaſſungsmauer des Chores. Zwei ſchlanke, gegürtete Säulen mit korinthiſchen Kapitälen, zwiſchen ihnen in der Mitte ein dekorirter Pfeiler mit ähnlichem Kapitäl, erheben ſich auf einem reich geſchmückten Unterbau und tragen ein Gebälk, deſſen Fries zwiſchen kleinen Säulenſtellungen abwechſelnd mit geflügelten Engelköpfen und Todtenſchädeln dekorirt iſt. Als hätte der Gegenſatz dieſer wunderlichen Ornamentik noch ſchärfer betont werden ſollen, ſind die Engelköpfe möglichſt pausbäckig dargeſtellt. Auch am Poſtament des Unterbaues iſt mit Todtenſchädeln, Handſceletten und ähnlichem Knochenwerk eine unliebſame Ornamentik in Scene geſetzt. Gefälliger iſt der Sarkophag dekorirt, der zwiſchen graziöſen Baluſterſäulchen Statuetten von Klagenden enthält, wie ſie unter der Bezeichnung »li plourans« ſo oft an franzöſiſchen Monumenten vorkommen. Die Figur des Verſtorbenen, welche der Sarkophag ohne Zweifel trug, iſt wahrſcheinlich in der Revolution zerſtört worden.

Zur vollen Höhe entfaltet ſich das Grabmal der Renaiſſance zuerſt (vgl. Fig. 132) in dem Denkmal Ludwigs XII und deſſen Gemahlin Anna von Bretagne in der Kirche von St. Denis, welches gegen 1518 vollendet wurde.[2]) Wahrſcheinlich war es *Jean Juſte* von Tours, der dieſs ſchöne Werk entwarf und ausführte. Es beſteht aus einem baldachinartigen Bau, der ſich über einem hohen Sockel erhebt, an den Schmalſeiten mit zwei, an den Langſeiten mit vier Arkaden auf Pfeilern ſich öffnend. Das ganze Werk iſt in weiſsem Marmor ausgeführt. Am Unterbau ſieht man in maleriſch behandelten Reliefs Scenen des italieniſchen Feldzuges, namentlich die Schlacht von Agnadel und den Einzug des Königs in Genua. In den Oeffnungen der Arkaden ſind die Marmorſtatuen der zwölf Apoſtel ſitzend angebracht. Auf der Plattform des Baldachins knieen vor ihren Betpulten die lebensgroſsen Figuren des königlichen Paares. Sodann liegen

[1]) Paluſtre I, 9. — [2]) Gailhabaud IV, und E. F. Imbard, tombeaux de Louis XII et de François I. Fol. Paris. Ueber die Bildwerke vergl. Lübke, Geſch. der Plaſtik, S. 624.

Digitized by Google

dieſelben in abſchreckender Lebenswahrheit als nackte Leichen ausgeſtreckt auf dem Sarkophag, den die Arkaden umſchlieſsen. Die architektoniſchen

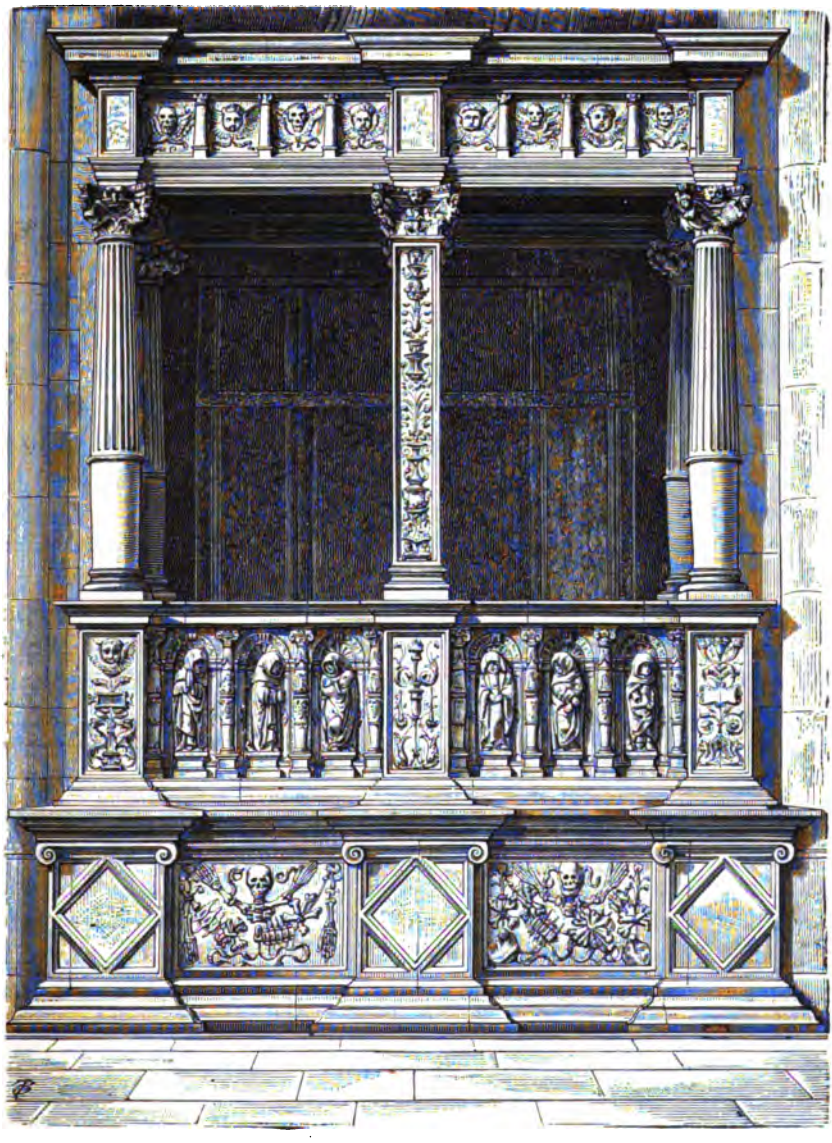


Fig. 131. Grabmal in der Kathedrale von Narbonne. (Baldinger nach Phot.)

Formen des Denkmals ſind von vollendeter Anmuth, die Pilaſter mit reizend variirten freikorinthiſirenden Kapitälen, ihre Schäfte mit eleganten Arabesken,

Digitized by Google

die Bogenzwickel mit Genien und Emblemen, die Bogenleibungen mit Caſſetten geſchmückt. Prachtvolle Caſſettirungen mit ſchönen Roſetten gliedern auch die innere Decke des köſtlichen kleinen Gebäudes.

Auch das Wandgrab erhält bald darauf ſeine groſsartigſte Ausbildung an dem Denkmal, welches Diana von Poitiers von 1535 bis 1544 ihrem verſtorbenen Gemahl Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen errichten lieſs.[1]) Es befindet ſich in der mittleren Chorkapelle, dem Grabmal Amboiſe gegenüber. Der Stil desſelben ſtreift die feine Ornamentation der Frührenaiſſance ab, um an ihrer Stelle durch bedeutendere Ausprägung und ſtrengere Anwendung der antiken Formen zu wirken. Die Compoſition des Ganzen iſt nicht ohne Gröſse, dabei elegant und prachtvoll. Sie beſteht aus einer flachen Wandniſche, welche unten von gekuppelten korinthiſchen Säulen auf hohen Stilobaten eingefaſst wird. Dieſe tragen ein mit Masken, Fruchtſchnüren und Adlern geſchmücktes Gebälk. Ueber dem Geſimſe desſelben erhebt ſich eine zweite Ordnung, von paarweis verbundenen, maleriſch bewegten Karyatiden gebildet, die eine groſse Bogenniſche mit dem Reiterbild des Verſtorbenen einſchlieſsen. An den Zwickeln ſind Victorien mit Palmen und Lorbeerkränzen ausgemeiſselt, und der Fries beſteht aus einer Compoſition von kränzeſpendenden Victorien, geflügelten Löwen und Vaſen. Ueber dem Geſims baut ſich als Abſchluſs des Ganzen eine von Compoſitaſäulen umſchloſſene Aedicula auf, in deren Niſche die allegoriſche Geſtalt der Tugend ſitzt. Auf den Ecken bilden Akroterien mit Wappen die Bekrönung, durch einwärts geſchweifte Voluten mit dem mittleren Tabernakel verbunden. Nach der Sitte der Zeit und des Landes ſieht man auch hier auf dem Sarkophag, der den unteren Theil der Niſche ausfüllt, die nackt ausgeſtreckte, nur zum Theil mit dem Leichentuch verhüllte Geſtalt des Todten. Die Fläche über ihm wird durch zwei Inſchrifttafeln mit Barockrahmen von Cartouchenwerk und Fruchtſchnüren belebt. Zu Häupten des Todten kniet hinter den Säulen der Einfaſſung im Wittwenſchleier betend ſeine Gemahlin; ihr gegenüber an der andern Seite ſteht die Madonna, ihr Kind auf den Armen troſtreich darreichend. Das ganze Werk iſt aus Alabaſter und ſchwarzem Marmor unter Anwendung reicher Vergoldung ausgeführt. Ueber ſeinen Urheber iſt nichts Beſtimmtes bekannt, doch ſpricht Manches für *Jean Goujon*.

Beſſer unterrichtet ſind wir über die Entſtehung des groſsartigen Denkmals, welches Heinrich II für Franz I und deſſen Gemahlin Claude ſeit 1555 in der Kirche zu St. Denis errichten lieſs.[2]) Es iſt eins der vorzüglichſten Werke von *Philibert de l'Orme*, der es nicht bloſs entworfen,

[1]) Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. I, pl. 9—12. Ueber die Bildwerke vergl. Lübke, Geſch. der Plaſtik, III. Aufl. S. 864. — [2]) Aufn. in dem oben genannten Werk von Imbard. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Geſch. der Plaſtik, S. 625. 685.

Digitized by Google

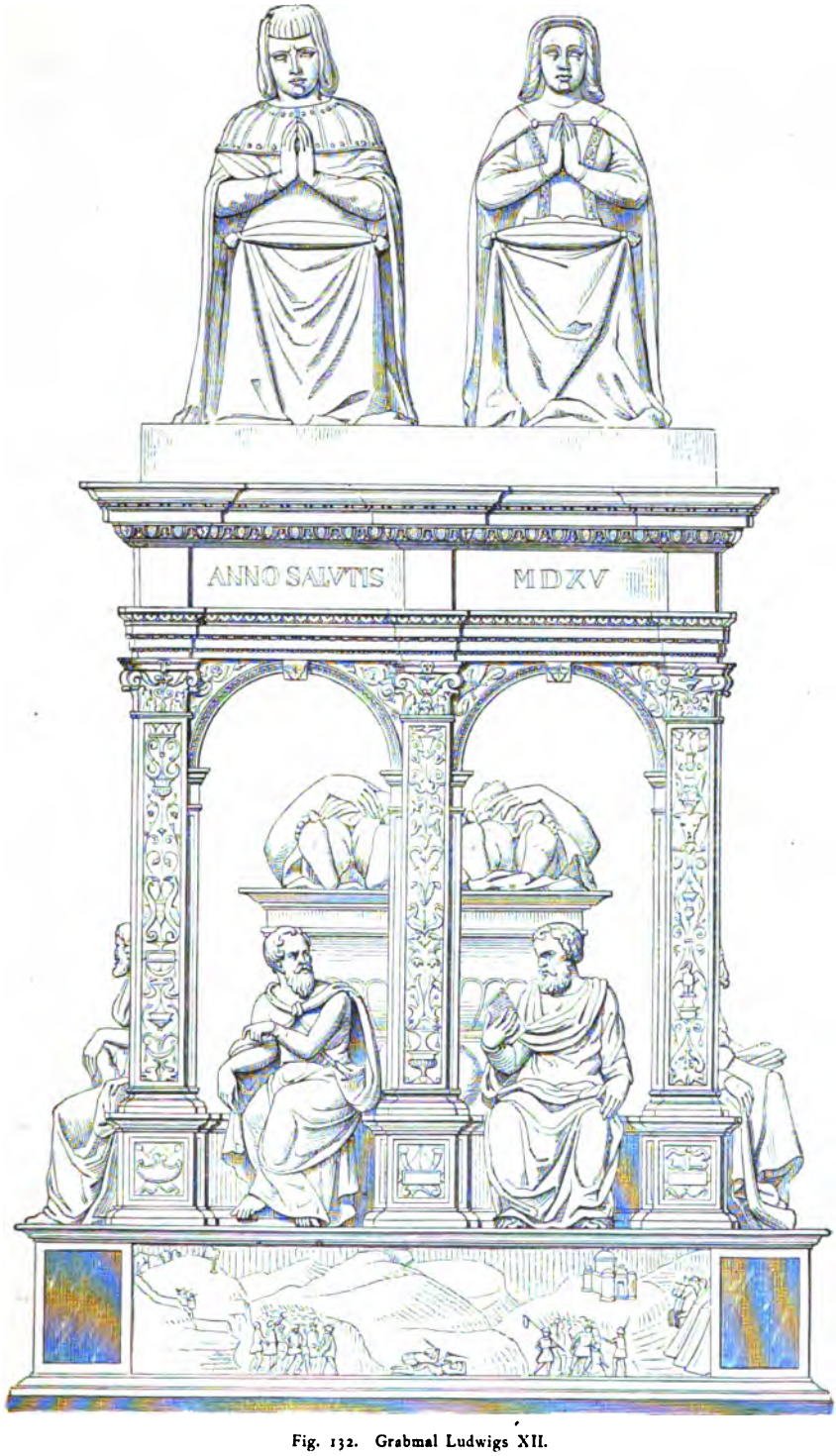


Fig. 132. Grabmal Ludwigs XII.

Digitized by Google

ſondern auch ſeine Ausführung geleitet hat.[2]) Ganz aus weiſsem Marmor erbaut, überbietet es an Groſsartigkeit alle früheren Werke, namentlich auch das benachbarte Denkmal Ludwigs XII. Zudem iſt es bezeichnend für den ſeit circa 1540 eingetretenen Umſchwung der Anſchauungen, denn anſtatt wie in der Frührenaiſſance ſämmtliche Flächen mit zierlichen Arabesken zu bedecken, bildet es die architektoniſchen Formen und Linien in ſtrenger Reinheit durch und verweiſt die Mitwirkung der Plaſtik auf das Gebiet des ſelbſtändig figürlichen Schmuckes. Dadurch wird bei allem Reichthum der Eindruck ein mehr architektoniſcher, und die Geſammtwirkung gewinnt eine Würde und Gröſse, die der monumentalen Bedeutung eines Grabdenkmals am beſten entſpricht.

Die Grundform iſt ähnlich der am Denkmal Ludwigs XII: zwei Sarkophage mit den ausgeſtreckten Leichen des Königspaares, umfaſst und überragt von einem baldachinartigen Arkadenbau. Da die Decke desſelben jedoch nicht flach iſt, ſondern aus einem Tonnengewölbe beſteht, ſo bedurfte es kräftigerer Widerlager, die in Form von maſſenhaften Pfeilern mit vorgelegten Säulen angeordnet ſind. Vier Hauptpfeiler in quadratiſcher Anordnung, durch groſse Rundbögen verbunden, bilden den mittleren Theil. In kleinerem Abſtande entſprechen denſelben in der Längen- und der Queraxe des Monuments Eckpfeiler, an den Querſeiten durch Baluſtraden verbunden, mit den Mittelpfeilern durch kleinere, niedrigere Bögen zuſammenhängend, ſo daſs das Denkmal einen kreuzförmigen Grundriſs und von allen Seiten die Geſtalt eines Triumphbogens zeigt. Die Säulen ſammt dem Gebälk und den Geſimſen ſind im reichſten ioniſchen Stil durchgeführt, die ſchlanken Schäfte cannelirt, ſämmtliche Glieder in feiner und lebensvoller Weiſe mit den entſprechenden antiken Ornamenten geſchmückt. Den Hauptantheil an der reicheren Wirkung nimmt aber die figürliche Plaſtik. Der Sockel des ganzen Denkmals ſammt den Stilobaten der Säulen iſt mit miniaturartig fein, aber in völlig maleriſchem Stil durchgeführten Darſtellungen der Schlachten Franz' I, namentlich der von Marignano und Cériſolles bedeckt. An den Zwickeln der groſsen Bögen ſind ſchwebende Genien gemeiſselt, namentlich aber iſt das groſse Tonnengewölbe mit den Flachreliefs der Evangeliſten ſowie allegoriſcher Tugenden und ſchwebender Genien geſchmückt, und die einzelnen Felder erhalten durch breite Flechtbänder mit Roſetten in den Oeffnungen ein Rahmenwerk vom edelſten Stil. Dieſe Reliefs ſind von *Germain Pilon*, die liegenden Geſtalten des königlichen Paares von *Pierre Bontemps* ausgeführt. Auf der Plattform des Denkmals knieen im Gebet die lebensgroſsen Figuren des Königs und der Königin und ihrer beiden Söhne.

[2]) Ueber das Hiſtoriſche vergl. des Grafen Delaborde Renaiſſ. des arts, p. 445. 446. 454. 460. 462. 470. 479. 484.

Digitized by Google

Nach dem Muſter dieſes groſsartigen Werkes lieſs Katharina von Medici, ebenfalls zu St. Denis, für ſich und ihren verſtorbenen Gemahl Heinrich II ein ähnliches Denkmal errichten. Es iſt gleich jenem ganz aus Marmor ausgeführt, und der Entwurf dazu wird bald de l'Orme, bald Bullant oder ſelbſt Primaticcio zugeſchrieben. Die Anordnung iſt dieſelbe: auf einem Sarkophag ſieht man die ausgeſtreckten Leichen des königlichen Paares. Zwölf Säulen von dunklem Marmor mit Compoſitakapitälen tragen den Arkadenbau, auf deſſen Plattform Heinrich II und Katharina in lebensgroſsen Erzfiguren knieend angebracht ſind. Die Architektur im Ganzen iſt derber, kühler, von ſchwereren Formen, das Gebälk über den Säulen vorgekröpft; zwiſchen den letzteren durchbrechen fenſterartige Oeffnungen die einzelnen Felder. Am Sockel ſind Marmorreliefs von *Germain Pilon* angebracht, und auf den Ecken des Gebäudes erheben ſich auf vorgeſchobenen Poſtamenten die Erzgeſtalten der vier Kardinaltugenden.

Dieſs iſt das letzte groſse Grabdenkmal der franzöſiſchen Renaiſſance. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts dringt jene maleriſche Auffaſſung auch hier ein, welche aus den Grabmälern nichts anderes als theatraliſche Scenen, im beſten Fall lebende Bilder zu machen wuſste. Solcher Art iſt das Grabmal Richelieu's in der Kirche der Sorbonne, wo der Kardinal, auf dem Sarkophag ausgeſtreckt, durch die Figur des Glaubens halb aufrecht gehalten wird, während das untröſtliche Frankreich zu ſeinen Füſsen jammert. Solcher Art iſt im Muſeum zu Verſailles das Denkmal des Herzogs von Rohan, um welchen ſich zwei Genien bemühen, von denen der eine ihm den Kopf ſtützt, während der andere wehklagend den Herzogsmantel um ihn ſchlägt. Bei ſolchen »geiſtreichen« Erfindungen, die groſsentheils von den Malern der Zeit herrühren, hat die Architektur zu verſtummen.

Digitized by Google

X. KAPITEL.

DAS KUNSTGEWERBE DER EPOCHE.

§ 107.

Allgemeiner Charakter.

Es läfst ſich leicht denken, daſs mit einer ſo reichen Blüthe wie die franzöſiſche Renaiſſance ſie entfaltet hat, eine nicht minder glänzende Ausbildung der verſchiedenen Kunſtgewerbe Hand in Hand geht. Die Prachtliebe des Hofes und der Groſsen ſteht auch hier als bewegendes Motiv in erſter Linie, Franz I gab für die geſammte Umgebung den Ton an, und Heinrich II, ſowie die folgenden Herrſcher traten in ſeine Fuſsſtapfen. Niemals vielleicht iſt in den modernen Zeiten die äuſsere Erſcheinung der Menſchen in Kleidung und Schmuck und in der Geſtaltung der Wohnräume ſo edel und ſtilvoll behandelt worden wie damals. Wie ſehr auch hiefür die Einflüſſe Italiens beſtimmend waren, wie die dort empfangenen Eindrücke ſchon unter Karl VIII und Ludwig XII zu einer Umwandlung der franzöſiſchen Anſchauungen führten, die dann alsbald die Berufung italieniſcher Künſtler zur Folge hatte, iſt oben im erſten Kapitel gezeigt worden. Während nun für die Entwicklung der Architektur jene fremden Einflüſſe kaum irgendwie von Bedeutung waren, da die nationalen Anſchauungen, Sitten und Gewohnheiten zu mächtig gegen die fremde Form reagirten, läſst ſich in den begleitenden Künſten, und ſpeziell in den Kunſtgewerben ein ſtarker italieniſcher Einfluſs nicht verkennen. Für die Goldſchmiedearbeit war die Berufung eines Meiſters wie Benvenuto Cellini ohne Frage von epochemachender Bedeutung. Die Majolika erhielt einen erſten Impuls durch die Berufung des Girolamo della Robbia, der mit ſeinen farbig glaſirten Terracotten die Fuſsböden, die Frieſe und Medaillons der Arkaden, ſowie die Caſſetten der Hallendecken am Schloſs Madrid und

Digitized by Google

ſpäter auch zu Fontainebleau zu ſchmücken beauftragt wurde. Für die prachtvollen Rüſtungen wurden die berühmten Mailänder Waffenſchmiede in Anſpruch genommen; aber wir wiſſen auch, daſs die deutſchen Harniſchmacher vielfach für den franzöſiſchen Hof verwendet wurden, daſs namentlich Jörg Seuſenhofer von Innsbruck durch Franz I berufen wurde und daſs vielleicht auch Hans Muelich Entwürfe für Franz I und Heinrich II lieferte.

Iſt alſo für manche Techniken auswärtiger Einfluſs und fremde Thätigkeit bezeugt, ſo läſst ſich gleichwohl vielfache Mitwirkung einheimiſcher Künſtler und Werkleute vorausſetzen und auch nachweiſen. Im Ganzen aber wird man in manchen Zweigen der Kunſtgewerbe eine ſpezifiſch franzöſiſche Behandlung nicht gerade behaupten können; franzöſiſche Schmuckſachen werden im Weſentlichen in derſelben Weiſe componirt und ausgeführt, und namentlich mit dem ganzen Reiz farbiger Schmelzwerke, dem Schimmer der Perlen, dem Glanz der Edelſteine ausgeſtattet, wie die deutſchen Werke; Wappen und Rüſtungen erhalten ebenſo wie in Deutſchland durch Aetzung, Niellirung und Tauſchirung das unvergleichliche Gepräge höchſter Kunſtvollendung und ornamentaler Pracht. Nur das Eine etwa läſst ſich bemerken, daſs unter dem Einfluſs der Beſteller, eines kunſtſinnigen Hofes und prachtliebender Fürſten unter Mitwirkung des den Franzoſen beſonders eigenen Sinnes für formale Vollendung, Grazie und Feinheit dieſe Werke einen beſonders vornehmen und zugleich graziöſen Charakter gewinnen, und daſs beſonders auch das Figürliche voll Schwung und Anmuth iſt. Für die Ornamentalcompoſition auf den verſchiedenſten Gebieten wurde aber die italieniſche Kunſt am meiſten einflusſreich durch die Schule von Fontainebleau, welche zuerſt die ſogenannten Grottesken der italieniſchen Hochrenaiſſance im Norden einbürgerte, die dann mit ihren ſeltſamen, oft kunterbunten und überladenen Zuſammenſtellungen von Blumengewinden, Fruchtſchnüren, Masken, phantaſtiſchen Fabelweſen, Emblemen, Inſtrumenten und dgl. bald ihren Weg auch nach Deutſchland fanden. In Frankreich wird alſo die harmoniſche und edle Ornamentik der Frührenaiſſance, die im Weſentlichen auf ſchön gezeichnetem Laubwerk mit ſparſam eingeſtreuten Figuren beruht, früher von jener bunten Miſchgattung verdrängt als irgendanderswo im Norden. Beiſpiele dieſer Richtungen und des Kampfes derſelben unter einander haben wir ſchon oben bei der Betrachtung der Bücherilluſtration § 7 zur Genüge kennen gelernt.

Wo nun die franzöſiſchen Kunſtgewerbe in ihren Schöpfungen denen der übrigen Länder, namentlich Deutſchlands nahe verwandt ſind, da bedarf es hier keiner eingehenden Schilderung, ſondern nur einer Verweiſung auf das in der Geſchichte der deutſchen Renaiſſance Kapitel III Geſagte; ich beſchränke mich hier auf diejenigen Zweige kunſtgewerblicher Thätigkeit, in welchen Frankreich zu eigenartigen Leiſtungen durchgedrungen iſt.

Digitized by Google

§ 108.

Schreinerei und Schnitzerei.

Den Anfang möge eine Betrachtung der künſtleriſchen Holzarbeit machen, die in Frankreich ganz bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten aufweiſt. Allerdings iſt von der betreffenden Ausſtattung der Schlöſſer, von den Wandvertäfelungen, geſchnitzten Decken, kunſtreichen Thüren u. dgl., durch die Bilderſtürmerei der Revolutionszeit unendlich Vieles zerſtört worden; dennoch iſt in öffentlichen Sammlungen, namentlich im Hôtel de Cluny manches Werthvolle erhalten und dasſelbe gilt von den Möbeln der Zeit. Ich erinnere an die reichgeſchnitzte mit den Wappen Heinrichs IV und der Maria von Medici geſchmückte Holztreppe aus dem Palais de Juſtice, jetzt im Hôtel de Cluny, an die Prunkbettſtatt aus der Zeit Franz' I, an den geſchnitzten Schrank aus dem Schloſs von Fontainebleau und an den ſchönen, der Zeit Heinrichs II angehörenden Schrank aus Nuſsbaumholz, ſämmtlich in derſelben Sammlung. Die eigenthümlichen Vorzüge der franzöſiſchen Arbeiten dieſer Art beruhen auf der Klarheit der Compoſition und dem echten Holzſtil, der niemals in die bei den deutſchen Werken überwiegende Nachahmung der Steinconſtruction verfällt. Es iſt alſo den franzöſiſchen Arbeiten dieſer Art ein geſunderes Prinzip und ein tieferes Verſtändniſs des der Holzarbeit zukommenden Formgepräges eigenthümlich. Als Erläuterung geben wir die Darſtellung einer Hausthür aus Blois (Fig. 133), welche dieſe Vorzüge auf's Anziehendſte zur Erſcheinung bringt. Man möchte ſagen, daſs hier der tief in den Geiſt der Nation eingedrungene Geiſt mittelalterlicher Conſtruction noch nachwirke und in den Formen des neuen Stiles ſeine Auferſtehung feiere. Denn wie klar, wie conſtructiv verſtändig iſt die Anlage des Ganzen, die Eintheilung und Gliederung durch ein beſcheidenes und doch wirkſames Rahmenwerk, wie glücklich die Ausfüllung der Flächen, der kleineren Felder, Frieſe, Zwickel und des Bogenfeldes durch Ornamente, deren Grundaccord ein weich gezeichnetes und plaſtiſch fein bewegtes Laubwerk iſt, während Figürliches an paſſender Stelle als Blüthe des Ganzen heraus tritt. So wirkt das Ganze reich und doch ohne Ueberladung, lebensvoll und vornehm zugleich. Das Cartouchenwerk der beginnenden Hochrenaiſſance iſt in weiſer Zurückhaltung nur den oberen Thürfeldern zugedacht.

Aehnliche Vorzüge ſind durchweg den Möbelcompoſitionen der franzöſiſchen Renaiſſance eigen.[1]) Klarheit der Conſtruction und des Aufbaues,

[1]) Vergl. die trefflichen Aufnahmen von H. Herdtle, Möbelformen der franzöſiſchen Renaiſſance. Wien 1881. Fol. Einiges auch in A. Lambert, l'architecture Suiſſe, ſowie in der Publikation der Sammlung Baſilewsky.

Digitized by Google

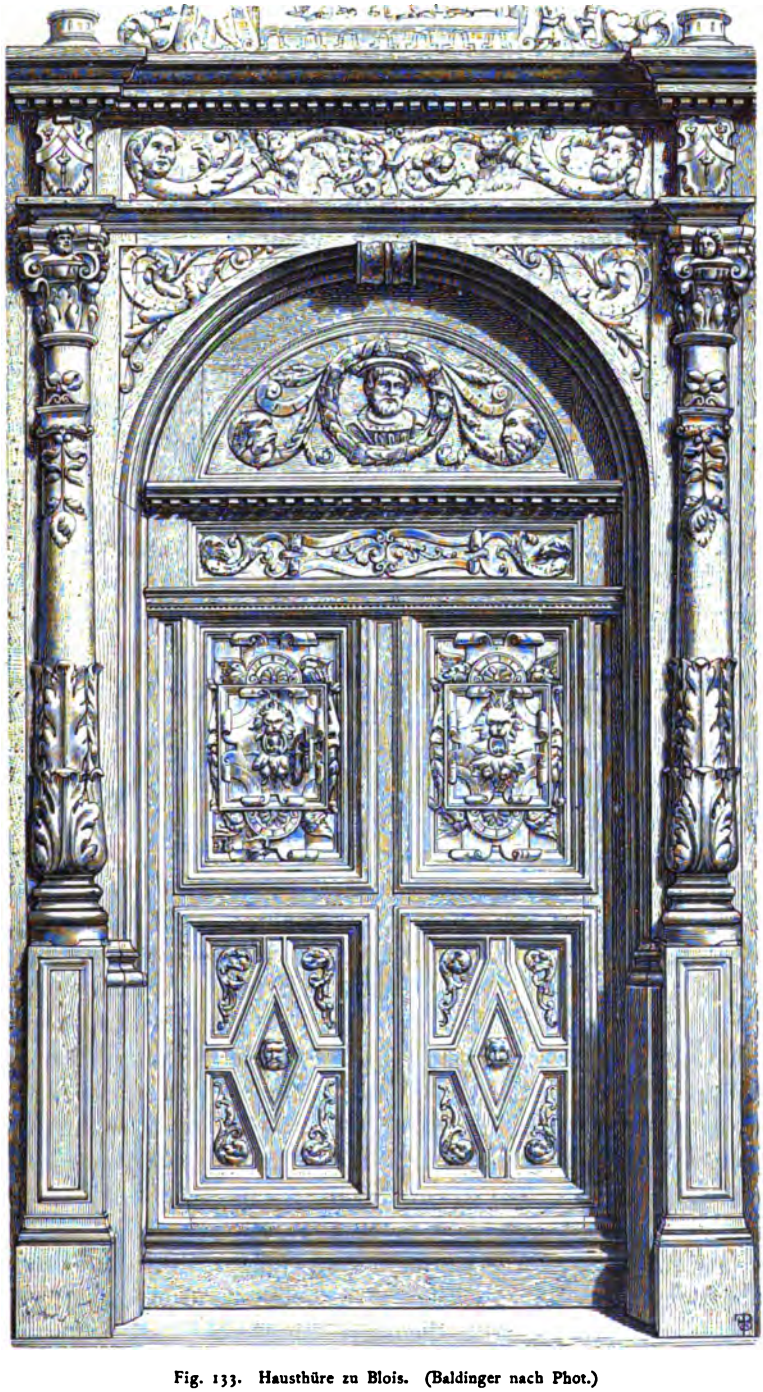


Fig. 133. Hausthüre zu Blois. (Baldinger nach Phot.)

Digitized by Google

angemeſſene Gliederung, geſchmackvolle Vertheilung der Ornamente, die nach Zeichnung und plaſtiſcher Entwicklung für die Technik des Holzſchnitzens berechnet ſind, bilden die Vorzüge des franzöſiſchen Möbels. An die Stelle des trockenen Formalismus der Spätgothik tritt das lebensvolle Ornament der Renaiſſance, beſonders in ſeinen feinen Laubverſchlingungen. Zuerſt herrſcht noch eine derbere Behandlung, die ſich mit dem anfänglich zur Verwendung kommenden Eichenholz aus dem Mittelalter herſchreibt. Bald aber tritt an die Stelle dieſes derberen Materials das geſchmeidigere, dem Schnitzmeſſer die höchſten Feinheiten geſtattende Nuſsbaumholz. Nach und nach bürgern ſich auch die antiken Säulenordnungen mit ihren Geſimſen und Frieſen, ihren Giebeln, Hermen und Karyatiden ein, werden jedoch in einer dem Holzſtil entſprechenden Weiſe umgeſtaltet. Zuerſt liebt man wohl unterſetzte korinthiſirende Rahmenpilaſter mit Laubornamenten an dem kurzen Schaft. Beſonders in den nordiſchen Schulen, in der Normandie, Picardie und Flandern herrſchen dieſe ſtämmigen Formen vor. In der Isle de France dagegen macht ſich der Einfluſs der Schule von Fontainebleau geltend, die Möbel erhalten einen ſchlanken Aufbau, elegante Gliederungen, feine mäſsig ausladende Profile. Das Möbel geht immer mehr aus den Händen des Zimmermanns in die des Architekten und Bildſchnitzers über. Meiſter wie Goujon und Du Cerceau machen ihren Einfluſs geltend. Dazu kommt reicher maleriſcher und plaſtiſcher Schmuck mit eingelegter Arbeit, mit Intarſien, Marmorplatten, Emailgemälden und anderem farbigem Zuſatz, wodurch oft eine überaus elegante Geſammtwirkung hervorgerufen wird. Als bezeichnendes Beiſpiel dieſer Gattung diene der in Fig. 134 dargeſtellte Schrank.

Weſentlich anders geſtalten ſich die Möbel der burgundiſchen Schule, in deren Geſammtform und Einzelbehandlung etwas von ſüdlicher Ueppigkeit eindringt. Der Aufbau iſt breiter, maſſiger, die Gliederung herausfordernder, die feinen Säulchen werden durch ſchwungvoll bewegte Hermen und Karyatiden verdrängt, ja bisweilen treten ſolche Figuren in drei Stockwerken auf, worin man eine beſondere burgundiſche Eigenart erkennt. Alle Formen und Ausladungen ſind kräftiger, beſonders das Laubornament iſt von quellender Ueppigkeit, und in den Füllungen ſieht man Reliefs von keck bewegten Reiter- und Kriegergeſtalten. Von verwandter Art ſind die Möbel im Süden und beſonders in Lyon, ähnlich maſſenhaft aufgebaut, breit angelegt und mit glänzendem Reichthum dekorirt, doch in der guten Zeit ſtets mit feinem Verſtändniſs eingetheilt und abgeſtuft.

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts behalten die franzöſiſchen Möbel im Weſentlichen ihren ſchönen ſtilvollen Charakter und bleiben den barocken Ausſchreitungen fern, welchen die Möbel in Deutſchland ſchon früh verfallen. Erſt unter Ludwig XIII kommt ſchwerfällige Derbheit in den Auf-

Digitized by Google

bau und Ueberladung in die Gliederung, namentlich überwuchert das Cartouchenwerk die Dekoration, die ſchlanken Säulen werden zu gewundenen

Fig. 134. Franzöſiſcher Schrank nach Herdtle.

und das vegetative wie figürliche Ornament verfällt ſeelenloſer Stumpfheit. Damit hat dieſe Epoche ihren Abſchluſs erreicht.

Digitized by Google

§ 109.

Töpferei: Terracotten und Steinzeug.

Auch auf dem Gebiet der Töpferei [1]) blieb Frankreich noch ziemlich lange der mittelalterlichen Ueberlieferung treu, und als dann die neuen Formen von Italien her allmählich Eingang fanden, hielt man doch noch eine Weile an der hergebrachten mittelalterlichen Technik feſt, ſo daſs die grüne Kupferglaſur und die Bleiglaſur ſich gegen die Zinnglaſur der Fayence eine Zeit lang behaupteten. Auf dieſen Werken wie z. B. den Gefäſsen von Beauvais und der Normandie bilden grün, braun und weiſs einen harmoniſchen Farbenakkord. Wie lange dieſe Technik ſich erhalten

Fig. 135. Bleiglaſirte Gourde. Louvre.

hat, beweiſt unter vielen andern Beiſpielen eine grüne bleiglaſirte Jagdgourde des Louvre, welche mit Masken, Löwenköpfen und dem Wappen der Montmorency verziert iſt (Fig. 135). Ein Hauptort der Fabrikation dieſer Werke war ſchon ſeit dem 14. Jahrhundert die Stadt Beauvais, deren Töpferwaare ſich durch einen blaſsgrünen Ton auszeichnet und bis zur Zeit Ludwigs des XIII vorkommt. Sogar Rabelais erwähnt im Pantagruel dieſe Gefäſse, und im Panurg die blauen Gefäſse von Savignies. Neben dieſen Orten machen ſich Saintes, Rennes, La Chapelle des Pots, dann aber im

[1]) Hiſtoire de la Céramique par Albert Jacquemart. Paris 1873. — Grundriſs der Keramik von Friedr. Jaennicke. Stuttgart 1879.

Digitized by Google

ſüdweſtlichen Frankreich Sadirac bei Bordeaux als Fabrikationsorte ſolchen Geſchirrs bemerklich.

Die Einführung der Renaiſſance geſchah zuerſt durch italieniſche Künſtler, welche ſich in Frankreich niederlieſsen und die italieniſche Majolika zur Geltung brachten. So wiſſen wir ja, daſs Franz I für die Ausſchmückung ſeines Schloſſes Madrid den Girolamo della Roblia kommen lieſs. Trotzdem blieb noch lange Zeit neben dieſen fremden Arbeiten die franzöſiſche Töpferei bei ihrer frühern Technik und machte dem Zeitgeſchmack nur in der Aufnahme der neuen Formen ein Zugeſtändniſs. Wie

Fig. 136. Bodenplatten aus dem Museum zu Sèvres.

ſehr dieſelben bisweilen den italieniſchen ſich näherten, geht aus den ſchönen emaillirten Bodenplatten hervor, mit welchen das Schloſs zu Ecouen geſchmückt war und von denen wir jetzt wiſſen, daſs ſie durch einen einheimiſchen aus der Normandie ſtammenden Künſtler *Maſſeot Abaquesne* ausgeführt waren. Man weiſs, daſs dieſer Meiſter aber auch emaillirte Gefäſse gefertigt hat. Reiche Auswahl franzöſiſcher Boden- und Wandbekleidungsplatten findet man im Muſeum zu Sèvres, aber auch im Louvre und im Hôtel de Cluny (Fig. 136). In der Eintheilung und der Ornamentik dieſer Platten, die aus Laubranken, Kränzen und Medaillons beſteht, zeigt ſich die ganze Anmuth der Frührenaiſſance. Hierher gehören auch die

Digitized by Google

glaſirten Bodenplatten aus der Schloſskapelle zu Oiron, welche in grünlich ſchwarzer Zeichnung Linearornamente auf blaſsröthlichem Grunde enthalten, wozu noch die lebhaft colorirten Familienwappen kommen. Eine beſonders für Frankreich bezeichnende Eigenheit ſind die Giebelſpitzen, Windfahnen, Firſtziegel und andere Dachverzierungen, welche den damaligen franzöſiſchen Bauten namentlich in der Normandie groſsen maleriſchen Reiz verliehen.

Zu den Hauptorten der Fabrikation der franzöſiſchen Fayence gehört ferner Avignon, deſſen dunkelbraune Gefäſse, Kannen und Vaſen, Schalen,

Fig. 137. Kanne von F. Briot. Samml. A. v. Rothſchild.

Fig. 138. Steinzeug-Vaſe. Louvre.

Schüſſeln, Tafelaufſätze u. ſ. w., eine reichere Ornamentik mit durchbrochenen Reliefs in gelbem Ton, namentlich Masken u. dergl. zeigen. Aehnlich ſind die Gefäſse von Clermont Ferrand, jedoch iſt die Farbe derſelben noch dunkler und die Ornamente ſind netzartig. Ueberaus reich und mit glänzendem plaſtiſchen Schmuck in reicher Farbengebung durchgeführt ſind die Arbeiten des *François Briot*, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Paris lebte und von dem man einige Prachtſtücke kennt. (Fig. 137.)

Digitized by Google

Das franzöſiſche Steinzeug iſt gröſstentheils, ähnlich dem deutſchen, in grauer Farbe mit blauen Ornamenten durchgeführt. Als Hauptorte werden wiederum Beauvais und Savignies bezeichnet. In der Ornamentik bleibt das franzöſiſche Steinzeug an Reichthum und Phantaſiefülle weit hinter dem deutſchen zurück und kennt namentlich kaum den dort ſo beliebten Schmuck von Figuren und Sinnſprüchen. Meiſtens findet man auf dieſen Gefäſsen nur Blumenornamente, beſonders die Lilie, auſserdem Roſetten, Guirlanden und Wappen. (Fig. 138.)

Fig. 139. Schüſſel von Paliſſy. Samml. des Marquis de St. Seine.

§ 110.
Bernard de Palissy.

Der berühmteſte unter den Meiſtern der franzöſiſchen Töpferei, *Bernard de Paliſſy*,[1]) wurde um 1510 zu La-Chapelle-Biron im Perigord geboren. Er machte dort ſeine Lehrzeit bei einem Glaſer durch. Dieſes Gewerbe, damals ſchon durch die Glasmalerei von hoher künſtleriſcher Bedeutung, genügte jedoch dem eifrigen jungen Mann nicht, der ſich in ſeinen Muſeſtunden mit dem Studium der Geometrie und Perſpektive, mit

[1]) Vgl. die Literatur bei § 109. Dazu Mrs. M. Pattiſon, the renaiſſance of art in France. Vol. II. p. 246 ff.

Digitized by Google

Zeichnen, Malen und Modelliren weiter zu bilden ſuchte. Nach ſeinen Lehrjahren durchwanderte er Frankreich, Flandern und die Rheinlande und wuſste ſich durch das Studium der Naturwiſſenſchaften, beſonders der Chemie immer umfaſſendere Kenntniſſe zu erwerben. So erwarb er als echter Künſtler der Renaiſſance den Grund zu jener umfaſſenden wiſſenſchaftlichen Bildung, welche er ſpäter in ſeinen Schriften niedergelegt hat. Als er 1539 von der Wanderſchaft heimkehrte und ſich in Saintes niederlieſs, wo er ſich einen Hausſtand gründete, wurde er durch eine ihm zu Geſicht kommende Fayencetaſſe aufs lebhafteſte angeregt und zu eigenen Verſuchen veranlaſst, die beſonders auf Darſtellung weiſsen Emails hinaus-

Fig. 140. Humpen von Paliſſy. Louvre.

gingen. Rührend iſt die Erzählung von den ſchweren Sorgen, den bitteren Enttäuſchungen, welche ihm durch alle dieſe Verſuche bereitet wurden. Trotz der Noth, in die er gerieth, trotz der Vorwürfe ſeiner Frau und der Warnungen ſeiner Freunde ſetzte er mit eiſerner Beharrlichkeit und ungebrochenem Muthe ſeine Experimente fort. Nach den ſchwerſten Opfern und Entſagungen gelang ihm endlich die Darſtellung des Emails und damit begann für ihn die Epoche ſeines Glanzes. Nachmals ſchrieb der treffliche Künſtler an Antoine des Ponts: »J'ay trouvé grace devant Dieu qui m'a fait connoiſtre des ſecrets qui ont eſté jusques à preſent inconnuz aux hommes.« Seine erſten Arbeiten waren die ſogenannten Pièces ruſtiques figulines, (Fig. 139), welche durch ihre ganz neue Eigenartigkeit ſchnell allgemeine

Digitized by Google

Bewunderung erregten und ihm bei Heinrich II und Catharina von Medici ſowie andern vornehmen Perſonen alsbald glänzende Aufträge verſchafften. Da Paliſſy gleich mehreren der bedeutendſten Künſtler der Zeit Proteſtant war, ſo erlitt er, als die fanatiſchen Verfolgungen begannen, die ſchwerſten Bedrängniſſe, die in der Zerſtörung ſeines Hauſes und ſeiner Werkſtatt gipfelten und ihn ſelbſt dem Tode nahe brachten. Erſt durch ſeine Berufung nach Paris in den Dienſt des Königs wurde er den Verfolgungen enthoben und durfte im Auftrage der Königin Mutter auf dem Platze, wo ſpäter die Tuillerien erbaut wurden, ſich eine Werkſtatt errichten, in welcher er oft von Catharina von Medici beſucht wurde. Auſserdem eröffnete er Vor-

Fig. 141. Schüſſel von Paliſſy. Louvre.

leſungen über Phyſik und allgemeine Naturwiſſenſchaften, durch welche er die gelehrten Kreiſe der Hauptſtadt zu feſſeln wuſste. Aber trotz des Schutzes Seitens der höchſten Perſönlichkeiten wurde der treue Proteſtant im Jahre 1588 im hohen Alter in die Baſtille geworfen, wo Heinrich III ihn wiederholt ſelbſt beſuchte, um ihn zu bekehren, welche Bemühungen der ſtandhafte Künſtler mit Hohn zurückwies. Wohl wurde er dem Schaffot entzogen, aber der ſchwache König lieſs ihn langſam im Gefängniſs verſchmachten. Er ſtarb 1589.

Unter ſeinen Arbeiten ſind die oben bereits erwähnten diejenigen, welche als die eigenthümlichſten ihm den höchſten Ruhm eingetragen haben. Es ſind die heutzutage wieder ſtark nachgeahmten runden und ovalen

Digitized by Google

Schüſſeln (Fig. 139), welche als Schauſtücke mit äuſserſt naturwahr imitirten Reliefgeſtalten von Schlangen, Eidechſen, Fiſchen, Krebſen, Fröſchen, Schmetterlingen, Muſcheln u. dgl. bedeckt ſind, auf einem Grunde, welcher mit Blättern aller Art geſchmückt und zum Theil bisweilen ein flieſsendes Gewäſſer darſtellt. Es iſt keine Frage, daſs dieſer Naturalismus ſtrengeren Stilgeſetzen widerſtreitet, doch verdient die techniſche Ausführung in der auſserordentlichen Treue nicht bloſs der Formen, ſondern namentlich auch der Farben und der ebenſo glänzende als milde und harmoniſche Gefammtton hohe Bewunderung. In verwandter naturaliſtiſcher Behandlung ſind

Fig. 142. Schüſſel von Paliſſy. Louvre.

dann auch Humpen ausgeführt, die ganz mit Muſcheln oder Blättern, auch wohl einzelnen Thieren wie Eidechſen, Fröſchen, Krebſen bedeckt werden. (Fig. 140.)

Allein Paliſſy blieb bei dieſer ruſtiken Dekorationsweiſe nicht ſtehen. Weit ſtilvoller z. B. ſind diejenigen Schüſſeln, welche einen mit den ſchönſten Renaiſſanceornamenten geſchmückten Rand zeigen und in dem Mittelfelde nur etwa eine zierliche Eidechſe enthalten, die ſich von dem braun, blau und weiſs marmorirten Grunde abhebt. (Fig. 141.) Ueberhaupt war der Aufenthalt in Paris und die Anſchauung der dortigen zahlreichen Kunſt-

Digitized by Google

werke für den Geſchmack dieſes geiſtvollen und denkenden Künſtlers in hohem Grade förderlich, ſo daſs er nunmehr ſeine Werke mit glänzenden farbigen Reliefs mythologiſcher, allegoriſcher und hiſtoriſcher Darſtellungen ſchmückte, in denen er ſich unter dem Einfluſs der groſsen italieniſchen Kunſt zeigt. (Fig. 142.) Auch hier iſt die farbige Wirkung durch die von ihm hauptſächlich angewandten blauen, gelben und grauen Töne, zu welchen in zweiter Linie noch grün, violett und braun kommen, ebenſo glänzend wie harmoniſch und die Ausführung bis ins Kleinſte von höchſter

Fig. 143. Kanne von Paliſſy. Sammlung G. v. Rothſchild.

Vollendung. (Fig. 143.) Endlich giebt es auch von ihm rein ornamental behandelte Schüſſeln, die in durchbrochener Arbeit mit verſchlungenen Bändern, Laubwerk und Masken dekorirt ſind, und deren Rand meiſtens durch zierliche Blumenkränze gebildet wird. Die hohe künſtleriſche Sorgfalt, mit welcher der ausgezeichnete Meiſter verfuhr, lieſs ihn jedes irgend mangelhafte Stück, namentlich auch ſeine erſten unvollkommenen Verſuche, vernichten. Daher ſind die echten Arbeiten von ihm ſchon an der hohen Vollendung der techniſchen Ausführung zu erkennen.

Digitized by Google

§ 111.

Die Fayencen von Oiron.

Eine ganz beſondere Stellung unter den franzöſiſchen Töpferarbeiten nehmen die Fayencen von Oiron ein,[1]) früher allgemein als »Faience Henri II« bezeichnet. Es ſind jene köſtlichen, meiſtens kleineren Gefäſse aus feinem Thon, mit Bleiglaſur überzogen, durch die zarte, meiſt ockergelbe oder braune Inkruſtation und die reiche Dekoration mit verſchlungenen Bändern, Blumen und Laubgewinden, aber auch mit Wappen, Masken, Eidechſen und phantaſtiſchen Figuren unvergleichlich reich und elegant geſchmückt. Ueber die Entſtehung dieſer prachtvollen und koſtbaren Werke iſt erſt in neuerer Zeit durch B. Fillon der Schleier gelüftet worden. Wir wiſſen nunmehr, daſs im Poitou auf dem Schloſs Oiron *Helene de Hangeſt,* ſeit 1519 Wittwe Arthur Gouffiers, dieſe reizenden Werke unter Mitwirkung ihres Töpfers *François Charpentier* und ihres Sekretärs *Jehan Bernart* ſelbſt ausgeführt hat. Wir haben es alſo mit einer Dilettantin zu thun, die freilich ein ungewöhnlich hohes künſtleriſches Gefühl bekundet. Ihr Gemahl, ebenfalls ein hochgebildeter Mann, war mit Ludwig XII. nach Italien gezogen und nachmals vom Könige zum Hofmeiſter des Dauphin, des nachmaligen Franz' I beſtellt worden. Seine Wittwe erhielt von Franz I den Auftrag zur Erziehung ſeines Sohnes, des ſpäteren Heinrich II. Wenn ſie ſich nicht bei Hofe aufhielt, bewohnte ſie ſeit 1524 ihr Schloſs Oiron, wo ſie 1537 ſtarb. Nach ihrem Tode wurde unter ihrem Sohne Claude die Fabrikation der Fayencen fortgeſetzt, wie denn 1538 in den Rechnungen des Hauſes Jehan Bernart mit zwei Malern und einem Knecht noch vorkommt.

Man kann drei Epochen in der Fabrikation dieſer Fayencen unterſcheiden. Die erſte und zugleich vorzüglichſte beſchränkt ſich auf die Lebenszeit der Helene Gouffier, und der geläuterte Geſchmack, der in den damals entſtandenen Schöpfungen herrſcht, legt genugſam Zeugniſs von dem feinen Kunſtgefühl der Dame ab, die offenbar nur aus Liebhaberei ſich mit der Kunſttöpferei befaſste. Ohne Zweifel ſind dieſe fein ſtiliſirten Gefäſse durch Erinnerungen an die in Fontainebleau vorhandenen Prachtgefäſse entſtanden. Ihre Dekoration zeigt einige Verwandtſchaft mit Metallornamenten, und die verſchlungenen Bänder gemahnen an die Bucheinbände der damaligen Zeit. (Fig. 144.) Die Gefäſse zeichnen ſich durch das milde Gelb des Grundes aus, von welchem die Ornamente in dunkelbraunem Ton ſich kräftig abheben. Die ſpärlich noch ſonſt auftretenden Farben wie lichtbraun, braunroth und ſchwarz gehören derſelben Scala an und verleihen dieſen Werken den Charakter ernſter Vornehmheit. In dieſer

[1]) Zu der Literatur in § 109 vgl. Mrs. M. Pattiſon a. a. O. p. 239 ff.

Digitized by Google

Hinſicht überragen die beſten dieſer Fayencen wohl Alles, was auf demſelben Gebiet zur Zeit der Renaiſſance irgendwo entſtanden iſt; hierauf eben beruht ihre ganz ausgezeichnete Stellung. Die Ornamente, neben jenen verſchlungenen Bändern und Knoten aus fein ſtiliſirten Blumen von Laubranken und aus durchbohrten Herzen beſtehend, ſind zum Theil in zierlichſter Weiſe nur aus einzelnen Punkten zuſammengeſetzt. Figürliches

Louvre. Sammlung Hope. Louvre.

Fig. 144. Fayencen von Oiron.

iſt nur vereinzelt durch Masken oder auch wohl eine Eidechſe vertreten. Aufserdem finden ſich die Wappen der Gouffiers und der mit ihnen befreundeten Familien, woraus ſchon hervorgeht, daſs die Gefäſse wohl ausſchlieſslich zu Geſchenken beſtimmt waren. Der Aufbau dieſer köſtlichen Werke zeugt vom feinſten Geſchmack, indem die gröſsern ruhigen Flächen durch gut motivirte Gliederungen zuſammengefaſst werden, ſo daſs das

Digitized by Google

Ganze meiſtens einen ſchön bewegten Umriſs bietet. Dabei iſt Alles dem angewendeten Material entſprechend behandelt, namentlich zeigen die Henkel und Ausguſsröhren den breiten und kräftigen Charakter, welchen die Töpferei verlangt.

Mit dem Tode der Helene Gouffier beginnt die zweite Epoche der Fabrikation, die bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts dauert. Der feine Charakter, das klaſſiſche Gepräge der erſten Periode macht einer derberen, in der Geſammtform mehr architektoniſchen, in der Ornamentik mehr überladenen Behandlung Platz. Man erkennt darin die Prunkliebe dieſer ſpätern Zeit und beſonders den Einfluſs Claude Gouffiers, der die ſchlichte harmoniſche Schönheit der frühern Arbeiten zu überbieten ſucht. Auch kommt Jehan Bernart fortan in den Rechnungen nicht mehr vor, was ebenfalls

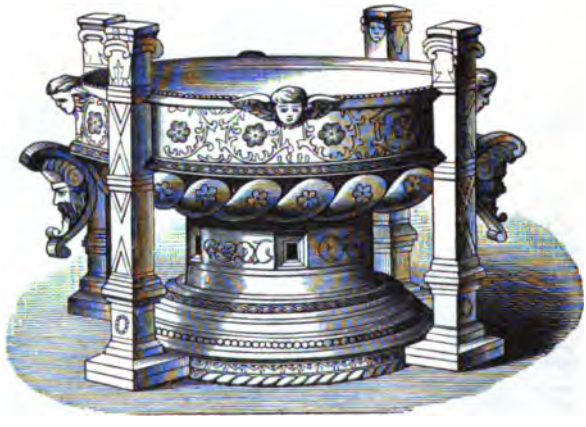


Fig. 145. Salzfaſs in Oiron-Fayence. Sammlung Fountaine.

auf eine veränderte künſtleriſche Leitung hindeutet. Der Aufbau der Gefäſse neigt unter dem Einfluſs der Architektur der Zeit zum Barocken; wunderlich namentlich ſind die Pilaſter und Strebepfeiler, mit denen man die Gefäſse nicht ſelten einfaſst, namentlich gilt dieſs von den Salzfäſſern, die förmlich wie kleine Gebäude entwickelt ſind (Fig. 145). Die Ornamentik bewegt ſich ebenfalls in andern Tönen, indem die Formen theils ſchwarz auf weiſsem, theils weiſs auf ſchwarzem Grunde abwechſeln, die Guirlanden dagegen grün emaillirt ſind. Auf dieſen Gefäſsen findet man öfter die Wappen von Frankreich und der Montmorency, auſserdem verſchiedene königliche Abzeichen, namentlich den Salamander Franz' I. und beſonders die Halbmonde und das Monogramm Heinrichs II, welch Letzteres früher zu der Bezeichnung »Faience Henri deux« Anlaſs gab. Zuweilen findet ſich auch die Gans als Wahrzeichen von Oiron. Von den emaillirten

Digitized by Google

Platten des Fufsbodens aus der Kapelle von Oiron, welche ebenfalls diefer Epoche angehören, war fchon oben die Rede.

Die dritte Periode beginnt etwa 1562, als Claude Gouffier, um den Verfolgungen der Hugenotten zu entgehen, Oiron verliefs, welches dann 1568 gänzlich zerftört wurde. In diefe kurze Zeit fallen die letzten Arbeiten, welche fichtlich ein plötzliches Sinken der Technik erkennen laffen. Diefe Arbeiten wurden wahrfcheinlich zum Verkauf von Leuten angefertigt, welche fich das Material der Werkftätte zu verfchaffen gewufst hatten. Diefe letzten Arbeiten find ziemlich flüchtig und roh ausgeführt, die Kannen, Krüge, Schüffeln, Tafelaufffätze und Salzfäffer ohne feinere Rhythmik aufgebaut, die Ornamente ungefchickt vertheilt und ohne Feinheit behandelt, die Farben vielfach disharmonifch und unrein.

Im Ganzen kennt man gegen 50 Stücke von Oiron-Fayence, deren Werth neuerdings fo hoch geftiegen ift, dafs vor nicht langer Zeit ein Biberon um 27,500 Frcs. für das Kenfington-Mufeum erworben wurde. Diefes befitzt überhaupt fechs Exemplare, der Louvre und die Sammlung Anthony von Rothfchild je fieben, die übrigen finden fich meift in Privatfammlungen Englands und Frankreichs.

§ 112.

Die Fayencen von Nevers.

Der Kunftliebe eines vornehmen Herrn, des Louis de Gonzaga, eines Verwandten der Catharina von Medici, der vom Könige zum Herzog von Nivernois ernannt wurde, verdankt die Majolika-Fabrikation von Nevers ihren glänzenden Aufffchwung.[1]) Zwar find die angeblichen Begründer der Werkftatt, als welche man die drei Brüder *Conrade* betrachtete, diefer hervorragenden Stellung neuerdings mit Recht entkleidet worden; dennoch ift nicht zu bezweifeln, dafs der Herzog als grofser Kunftfreund bald nach 1565, dem Jahre feiner Vermählung mit Henriette de Clèves, einer der drei Grazien am Hofe Karls IX, italienifche Künftler herbeizog, denen man auch die Einführung der Majolika-Technik verdankt. Diefe Italiener hielten den Stil ihres Landes feft, und befonders find es die Majoliken von Urbino, deren Technik nachgeahmt wurde. Wie dort findet man hier in den frühern Arbeiten von Nevers jene beliebten mythologifchen Schilderungen, Tritonen und Nereiden, Amoretten u. f. w., bald aber, wie erft franzöfifche Arbeiter herangezogen wurden, erfuhr diefer Stil eine wefentliche Umgeftaltung. Bezeichnend ift befonders die Farbengebung, namentlich das bläuliche Grün, welches diefe Arbeiten von Nevers auszeichnet. Sodann ift zu bemerken, dafs die gelben Töne matter find als bei den

[1]) Vgl. die Literatur zu § 109.

Digitized by Google

italieniſchen Majoliken, und namentlich der gelbe Ocker nicht ſo häufig zur Anwendung kommt. Auſserdem iſt zu beachten, daſs die Figuren meiſtens gelb auf blauem Grunde gemalt ſind und daſs roth nicht vorkommt. Im Uebrigen iſt das Colorit bisweilen dem italieniſchen überlegen, die Zeichnung dagegen bleibt weit hinter der italieniſchen zurück. In der Dekoration ſpielen die Schwäne als Symbole der Familie de Clèves eine groſse Rolle; bisweilen ſieht man Amoretten, die auf Schwänen reiten, dann wieder iſt der blaue Grund mit Schwänen durchzogen. Von dem Reiz der Dekorationen und der Anmuth dieſer Gefäſse giebt eine Vaſe aus dem Muſeum von Nevers (Fig. 146) eine Vorſtellung. Auſserdem findet man Gefäſse dieſer Art beſonders im Hôtel de Cluny und in der Sammlung Fountaine.

Fig. 146. Majolica-Vaſe von Nevers. Muſeum zu Nevers.

Fig. 147. Perſiſche Vaſe von Nevers. Sammlung E. Pascal.

Eine beſondere Gattung ſind die prächtigen Nachbildungen perſiſcher Gefäſse, die an Schönheit und techniſcher Vollendung zu den vorzüglichſten Leiſtungen ihrer Art gehören. Anſtatt der figürlichen Darſtellung ſind hier ausſchlieſslich die mit dem feinſten Naturgefühl behandelten und doch zugleich ſtilvoll aufgefaſsten Blumen der perſiſchen Ornamentik in Verwendung gekommen, die ſich von einem tiefen laſurblauen, bisweilen auch gelben Grunde weiſs oder gelb abheben. (Fig. 147.) Am ſchönſten wirken mit ihrem herrlichen Emailglanz die weiſs auf blauem Grunde verzierten Vaſen. Denſelben Charakter, aber in freier und edler an die italieniſche Renaiſſance gemahnender Formgebung, tragen die glaſirten Bodenplatten aus dem herzoglichen Palaſte, die man im Muſeum zu Nevers ſieht, mit

Digitized by Google

groſsartig gezeichneten, von Vögeln belebten weiſsen Ranken auf blauem Grunde. (Fig. 148.)

Neben dieſen Richtungen erhält ſich ein beſonderer Stil, der italieniſche Motive, namentlich mythologiſche Darſtellungen mit orientaliſchen Ornamenten vermiſcht. Bald darauf dringt der holländiſche Geſchmack und der chineſiſch-japaniſche Stil in die Dekoration ein und führt zu Entwickelungen, welche auſserhalb des Rahmens unſerer Betrachtung liegen.

§ 113.

Limosiner Email.

Zu den koſtbarſten Prachtwerken, welche die Geſchicklichkeit des franzöſiſchen Kunſtgewerbes geſchaffen hat, gehören nun auch in erſter Linie die Schöpfungen der Limoſiner Emailmaler.[1]) Das Email macht in der Renaiſſancezeit ähnliche Entwickelungen durch wie die Glasmalerei.

Fig. 148. Bodenplatte aus dem Palaſte der Herzoge von Nivernois. Muſeum zu Nevers.

Beide ſind von Haus aus muſiviſche Techniken, die mit kleinen aneinander geſetzten farbigen Stücken in mühſamem Zuſammenreihen ihre maleriſchen Wirkungen erzielen. Mit dem Beginn der neuen Zeit dringt auch in dieſe Kunſtgattungen eine neue Bewegung, das Streben nach freierer Behandlung, nach höheren rein künſtleriſchen Wirkungen. Jede dieſer Techniken geht darauf aus, freie Kunſt zu werden. Bei dem Email geſchieht dies dadurch, daſs mit Schmelzfarben auf Schmelzgrund gemalt wird, wodurch das Metall, völlig verdeckt, nur noch wie das Holz oder die Leinwand bei der Tafelmalerei als Grund zur Verwendung kommt. Keine Frage, daſs dieſer Umwandlungsprozeſs ſich in Uebereinſtimmung und wahrſcheinlich ſogar unter dem Vorgange der Glasmalerei vollzieht. Limoges, welches ſchon im Mittelalter durch ſeine Emails ſich ausgezeichnet hatte, iſt auch jetzt der

[1]) Vgl. Ardant, Emailleurs Limouſins. Limoges 1858 ff. — M. de Laborde, Notice des émaux etc. du muſée du Louvre. Paris 1857 2 Vols. — Darcel, notice des émaux. Paris 1867. — Mrs. Marc Pattiſon, the renaiſſance of art in France II p. 171 ff.

Digitized by Google

Sitz dieſer Kunſt, die bald ſo weit berühmt wurde, daſs z. B. die reichen Nürnberger Familien ſich dort ihre koſtbaren Tafelgeſchirre beſtellten, wie denn in der Familie Tucher noch jetzt ein ſolches aus jener Zeit vorhanden iſt.

Der Entwickelungsgang nimmt auch hier denſelben Lauf wie bei allen übrigen Künſten in der Renaiſſancezeit; er beginnt mit kirchlichen Aufgaben, um bald faſt allgemein in den Dienſt des profanen Lebens überzugehen. Im 15. Jahrhundert, in deſſen zweiter Hälfte das Limoſiner Email dieſen Umſchwung erfährt, beſtehen die Hauptaufgaben in jenen kleinen Flügelaltären (Triptychen), welche in den vornehmen Kreiſen als Reiſealtärchen dienten. Dieſe Werke wetteifern an Glanz, Leuchtkraft und Farbenpracht mit den berühmten Schöpfungen der flandriſchen Malerſchule; aber es iſt hier ſogleich zu betonen, daſs die Arbeiten in dieſer Technik kaum jemals, was nur zu ſehr verkannt wird, den hohen Rang völlig freier Kunſtſchöpfungen behaupten können, daſs vielmehr die Schranken des Kunſthandwerklichen ſie meiſtens gefeſſelt halten. Was die Technik dieſer Arbeiten betrifft, ſo grub der Künſtler die Umriſſe ſeiner Figuren mit der Nadel in die Metallplatte, welche darauf mit einer dünnen Lage durchſcheinenden Schmelzes überzogen wurde. Sodann hob man die Umriſſe durch eine dunkle Schmelzfarbe hervor, ähnlich wie bei der Glasmalerei die Zeichnung durch kräftige Umriſſe markirt wurde. Im Charakter der ältern Malerei wurden nun die Einzelheiten des Bildes einfach mit kräftigen Farben ausgefüllt, ohne Schattengebung, indem die Lichter nur durch aufgeſetztes Gold zur Wirkung gelangten. Die nackten Theile erhielten einen violetten Ton mit weiſs aufgeſetzten Lichtern, endlich wurden durch kleine Schmelztröpfchen im Geiſte der ältern Kunſt Edelſteine und Perlen auf Gewändern und ſonſtigen Koſtümtheilen angebracht. Dieſe archaiſche Kunſtweiſe, welche hauptſächlich durch die Arbeiten des ältern *Jean Penicaud*, aber auch noch durch diejenigen des jüngern Meiſters dieſes Namens wenigſtens im Anfang ſeiner Laufbahn vertreten werden, laſſen noch in keiner Weiſe den Einfluſs der italieniſchen Kunſt ahnen, ſtehen vielmehr auch im Figürlichen unter der Botmäſsigkeit der nordiſchen, namentlich der flandriſchen Kunſt. Höchſtens tritt bei den Einrahmungen das Renaiſſanceornament der Frühzeit auf. Ein ſchönes Beiſpiel dieſer Kunſtrichtung iſt auf Tafel 40 der Collection Baſilewsky farbig dargeſtellt.

Sobald der neue Stil auch in dieſe Werke eindringt, vollzieht ſich eine Umwandlung nicht blos in der Form, ſondern auch in der Technik. Man bedeckte nun das Kupfer mit einer dicken Lage von ſchwarzem oder doch dunklem Schmelzfluſs, auf welche man nun mit dick aufgetragener weiſser Farbe malte, indem man die Uebergänge in den Schattenpartien theils durch zarter aufgetragenes Weiſs, theils durch Schraffirungen erreichte.

Digitized by Google

Nur die nackten Theile wurden mit einem Fleiſchton angelegt, nicht ſelten auch goldene Lichter aufgeſetzt. Dieſe grau in grau gemalten ſogenannten Griſaillen, die mit den ähnlich behandelten Griſaillen der Glasgemälde in nächſter Verwandtſchaft ſtehen, ſind künſtleriſch ohne Frage das Reizendſte und Vollkommenſte was dieſe Technik hervorgebracht hat. Die Wirkung wird noch dadurch erhöht, daſs Ornamentbänder mit goldenen Ranken auf ſchwarzem Grunde, die öfter wieder durch ſchmalere weiſse Bänder mit Goldornamenten begrenzt werden, die Flächen abſchlieſsen und gliedern.

Fig. 149. Emailkanne von Limoges. Kensington-Muſeum.

Doch fehlt es auch in dieſer Zeit nicht an Emails mit voller polychromer Wirkung, welche durch die reiche Abſtufung der Farben, durch Schatten und Licht und die ganze Scala prachtvoller Töne, zu denen als höchſter Effekt aufgeſetzte Goldlichter kommen, einerſeits mit der vollentwickelten Glasmalerei der Zeit, andrerſeits mit der Oelmalerei der flandriſchen Schule wetteifern. Eins der gröſsten Prachtſtücke dieſer Art iſt der ovale Schild vom Jahr 1555 in der Apollogalerie des Louvre, bezeichnet mit dem Monogramm A. C. In der Mitte die Geſtalt der Minerva mit Fahne und Meduſenſchild, ziemlich ſteif in ebenſo ſteif gezeichneter Landſchaft, umgeben von einem derben goldenen Cartouchenrahmen mit Edelſteinen, der durch eine abſcheulich häſsliche Maske und männliche und weibliche Hermen belebt wird, auſserdem prachtvoll gemalte Blumen- und Fruchtgewinde zeigt. Die techniſche Behandlung iſt freilich von gröſster Meiſterſchaft.

Mit dieſer techniſchen Umgeſtaltung geht eine Umwandlung nach Form und Inhalt Hand in Hand. Das Email tritt faſt ausſchlieſslich in den Dienſt des profanen Lebens, indem es hauptſächlich dazu beſtimmt wird, deſſen Gefäſse und Geräthe mit dem Zauber ſeiner Farben und Formen zu ſchmücken. Schilde, Schüſſeln, Schalen, Kannen, Leuchter und dergl. ſind fortan die Hauptaufgaben dieſer glänzenden Kunſt, die bei manchem dieſer Gefäſse, wie Schüſſeln, Tellern u. ſ. w., die äuſsere und innere Seite völlig zu dekoriren hat. Auſserdem werden Platten mit Emailgemälden zur Aus-

Digitized by Google

ſchmückung von kleinen Käſtchen, Koffern, Tiſchen u. ſ. w. verwendet. Mit richtigem Stilgefühl bildet man die Gefäſse in groſsen ruhigen Flächen mit geringer plaſtiſcher Gliederung, um der Malerei möglichſt viel Spielraum zu geſtatten. (Fig. 149.) Es tritt hier alſo dasſelbe Geſetz in Kraft, welches auch bei den antiken gemalten Vaſen beobachtet wird. Daſs ſodann der Metallſtil eine feine Ausarbeitung und Zuſpitzung gewiſſer Einzelheiten mit ſich führt, wie der Henkel und der Ausgüſſe, iſt ſelbſtverſtändlich. Auf die ſo gewonnenen Flächen breitet nun der Emailmaler ſeine Gemälde aus, indem er die Hauptcompoſitionen mit ornamentalen Einfaſſungen abwechſeln läſst. Was die figürlichen Darſtellungen betrifft, ſo verbreiten ſie ſich über das geſammte Gebiet der claſſiſchen Mythologie und Geſchichte, aber auch der bibliſchen Scenen des alten und neuen Teſtaments. Als Anhaltspunkte dienten zuerſt die Compoſitionen Dürers und der deutſchen Kleinmeiſter; bald aber werden dieſe durch die Italiener verdrängt und nicht bloſs

Fig. 150. Rand einer Email-Schale von Pierre Reymond. 1569. Louvre.

Raphaels Schöpfungen kommen zur Verwendung, ſondern auch die Meiſter von Fontainebleau, Roſſo und Primaticcio, liefern Entwürfe für die Emailmaler. Weiterhin kamen auch die Compoſitionen von Du Cerceau, de Bry, Virgil Solis u. ſ. w. zur Verwendung. In einzelnen Fällen arbeiten aber auch Künſtler wie Leonard Limoſin nach eigenen Entwürfen.

Alle Schriftſteller, welche über dieſe Werke gehandelt haben, bewegen ſich ausſchlieſslich in Schilderungen der figürlichen Compoſitionen, als ob dieſen Arbeiten die Bedeutung ſelbſtändiger Kunſtwerke gebühre. Wir haben ſchon hervorgehoben, daſs davon nur ausnahmsweiſe die Rede ſein kann; dagegen wird die Hauptſache, der dekorative Charakter, von allen jenen Autoren so gut wie mit Stillſchweigen übergangen. Und doch beruht gerade auf dieſem Punkte der eigentliche Reiz und Werth ſolcher Werke. Die Mannigfaltigkeit in der Verwendung der dekorativen Elemente iſt auſserordentlich groſs. Bei den Kannen z. B. ſind es Laubkränze, zierliche

Digitized by Google

Blumengewinde, Blätterreihen, antike Eierſtäbe oder Flechtbänder, welche die einzelnen Glieder, den Fuſs und den Hals, ſowie die trennenden Bänder ſchmücken. Aehnliche Ornamentik weiſen die Salzfäſſer, Leuchter u. dgl. auf. Den höchſten Reiz aber zeigen die Schüſſeln, Schalen und Schilde. Hier wird die Hauptfläche im Innern einer figürlichen Compoſition vor-

Fig. 151. Theil einer Schüſſel von Pierre Reymond. Sammlung Baſilewsky.

behalten. Den Rand aber umzieht ein Fries, der auf ſchwarzem Grunde die mannigfaltigſten Erfindungen der fröhlichen Renaiſſancekunſt vereinigt: Rankengewinde, die einerſeits in Akanthusblätter, andrerſeits in Genien, Thierfiguren und Masken auslaufen. (Fig. 150.) Das Cartouchenwerk iſt bei den früheſten und ſchönſten dieſer Arbeiten nur ſparſam angewendet, etwa für die Inſchrifttafeln. Den Uebergang von dieſem Rande zur ver-

Digitized by Google

tieften innern Fläche bildet ſtets ein ſchmaler Fries mit herrlichen Rankenornamenten in Gold auf ſchwarzem Grunde. In vielen Fällen wird bei den runden Tellern oder Schüſſeln die Mitte für ein Portrait ausgeſpart, mit ſchmalem weiſsem goldverziertem Rahmen, um welchen ſich wieder ein breiterer ſchwarzer Fries mit Goldornamenten legt, ſeinerſeits von der übrigen Fläche durch einen ſchmalern weiſsen Rahmen mit Goldſchmuck getrennt. So auf einer herrlichen Schüſſel von *Pierre Reymond* vom Jahre 1558 in der Sammlung Baſilewsky zu Paris (Fig. 151). Damit iſt indeſs das Gebiet dieſer Ornamentik bei weitem noch nicht erſchöpft, vielmehr wird alles was die Renaiſſance erfunden hat herbeigezogen, um dieſen Werken den höchſten dekorativen Reichthum zu verſchaffen. Dahin gehören namentlich jene ſeltſamen Fabelweſen, in denen manchmal ſchon die Phantaſie eines Höllenbrueghel zu ſpuken ſcheint. So mit ungewöhnlichem Reiz lebenſprühender Phantaſie auf einer ovalen Schüſſel von *Jean Courtois* im Beſitz des Fürſten Liechtenſtein zu Wien, ſo ferner auf einer trefflichen runden Schale von *Pierre Reymond* aus dem Jahre 1558 und auf einem prächtigen Teller desſelben Künſtlers in der Apollogalerie des Louvre. In allen dieſen Fällen, mag die Darſtellung der Hauptbilder polychrom oder Griſaille ſein, wirkt der Wechſel mit den Goldornamenten auf ſchwarzem Grund und den zierlichen Ornamenten auf weiſsem Grund auſserordentlich reizvoll und beweiſt wie dieſe Künſtler mit hoher Sicherheit die Totalwirkung zu beherrſchen wuſsten. Als letztes aber keineswegs ſchönſtes dieſer dekorativen Elemente iſt das Cartouchenwerk zu bezeichnen, das um die Mitte des Jahrhunderts aufkommt. Wo es indeſs ſich mit Figürlichem, mit Masken, Hermen u. dgl., mit Laubſchnüren und Fruchtgewinden glücklich zu verbinden weiſs, da wird oft ein hoher dekorativer Reiz erzielt. So auf der Rückſeite einer ovalen Schüſſel von *Pierre Courtoys* vom Jahre 1558 im National-Muſeum zu München, welche Herkules im Kampf mit dem nemeiſchen Löwen in reichem Cartouchenrahmen darſtellt (Figur 152), während auf der innern Seite Suſanne im Bade zu ſehen iſt. Ueberhaupt wird das Cartouchenwerk in richtigem Stilgefühl mehr für die Auſsenſeite verwendet; ſo auf der oben erwähnten Schüſſel von Jean Courtoys beim Fürſten Liechtenſtein, wo die Innenſeite eine figurenreiche Darſtellung des Moſes mit der ehernen Schlange enthält. Dasſelbe iſt der Fall mit einer prachtvollen runden Schüſſel von *Pierre Reymond* in der Apollogalerie des Louvre, aus dem Jahre 1569, deren innere Seite Scenen aus dem alten Teſtament enthält.

Es kann hier nicht unſere Abſicht ſein, mehr als eine bloſse Skizze zu geben, doch mögen die Hauptmeiſter Erwähnung finden. Neben den ſchon genannten Künſtlern aus der Familie Penicaud, von denen der ältere zum Theil noch dem 15. Jahrhundert angehört, iſt als einer der bedeutendſten der ſchon mehrfach erwähnte *Pierre Reymond* anzuführen, der von

Digitized by Google

1534 bis 1582 ununterbrochen thätig war. Man hat von ihm Werke ſehr verſchiedenen Werthes, und zwar aus den verſchiedenen Epochen ſeines Lebens, woraus deutlich hervorgeht, daſs er mit Hilfe einer zahlreichen Werkſtatt arbeitete, deren Leiſtungen ſelbſtverſtändlich von verſchiedenem Werthe waren. Sein Name war ſo berühmt, daſs er ſelbſt aus Deutſchland, namentlich aus Nürnberg Aufträge erhielt, wie denn das oben erwähnte Service der Familie Tucher noch jetzt am urſprünglichen Ort ſich erhalten hat. Daſs er auch in ſeiner Heimath hochgeſchätzt war, ſehen wir aus dem Umſtande, daſs er 1567 zum Rathsherrn erwählt wurde.

Fig. 152. Rückſeite einer Schale von Pierre Courtois. München.

Noch gröſsere Bedeutung und im Ganzen vielleicht höheren künſtleriſchen Werth hat *Leonard Limoſin*, der allgemein als der vorzüglichſte unter dieſen Meiſtern gilt, obwohl wir auch bei ſeinen bezeichneten Arbeiten die Mitwirkung geringerer Gehilfen wahrnehmen. Sein früheſtes bezeichnetes Werk, Scenen aus der Paſſion nach Dürer, datirt von 1532. Im Jahre 1535 malte er auf einer Platte grau in grau eine Compoſition nach Rafaels Pſyche-Bildern, die ſich wie die beſten ſeiner Werke durch den köſtlichen Schmelz der Töne, namentlich des Weiſs auszeichnet. Auch von den Goldornamenten weiſs er den zarteſten Gebrauch zu machen. Gelegentlich finden wir auch Tafeln von ihm mit Bildniſſen berühmter Zeitgenoſſen, ſo

Digitized by Google

das Portrait des Anne von Montmorency vom Jahre 1536 in der Apollogalerie des Louvre, von auſserordentlicher Zartheit eines kühlen Colorits, das durch den tiefblauen Schmelzgrund noch wirkſamer wird. Die Umrahmung beſteht aus einem Volutenwerk mit Akanthusblättern, dies Alles in Gold, während die Füllungen auf ſchwarzem Grund grau in grau gemalte Masken, ſowie zwei prächtig gezeichnete männliche und weibliche Satyrn mit ſpielenden Genien enthalten. Dieſe Figuren verrathen durch ihre effektvolle Muskulatur und ihre kühnen Bewegungen einen ſehr frühen Einfluſs der Kunſt Michelangelos. Ueberhaupt ſehen wir den Meiſter bald von deutſchen Vorbildern zu italieniſchen übergehen. Auch Leonard Limoſin zeichnet ſich durch eine auſserordentliche Fruchtbarkeit aus, wie denn ſein Ruhm immer höher ſtieg und er ſich 1551 als »varlet de chambre« des Königs bezeichnen konnte. Heinrich II und Catharina von Medici betrauten ihn daher auch mit zahlreichen Aufträgen. In ſeiner Vaterſtadt wurde er 1571 zum Rathsherrn ernannt. Im Jahre 1574 vollendete er die Portraits Heinrichs III als Jupiter und der Catharina von Medici als Venus. Dieſs ſind die letzten Werke, welche ſeinen Namen tragen; 1577 wird er als verſtorben bezeichnet. Von ſeinen wichtigſten Werken nennen wir noch eine Schale mit dem Kampf der Kentauren und Lapithen vom Jahre 1536 in der Sammlung James Rothſchild, ein Triptychon mit der Anbetung der Könige vom Jahre 1544 in der Sammlung Alphons Rothſchild, dann die ungewöhnlich groſsen zwölf Tafeln mit den Bildern der Apoſtel in der Peterskirche zu Chartres, faſt 2 Fuſs hoch, von 1545 bis 1547 im Auftrage Franz' I nach den Entwürfen des Malers Michel Rochetel ausgeführt. Vom Jahre 1553 datiren die im Auftrage Heinrichs II für die Ste. Chapelle ausgeführten Bilder der Kreuzigung und der Auferſtehung Chriſti, jetzt im Louvre.

Von den übrigen Meiſtern, die um dieſelbe Zeit wirkten, nennen wir *Jean Court*, ferner *Jean Courtois*, ſowie die jüngeren Mitglieder der Familie Limoſin, *Leonard II*, *Jean* und *Joſeph*, ebenſo die jüngeren Mitglieder der Familie Courtois, *Martial*, *Antoine* und *Pierre*. Auch eine Künſtlerin *Suſanne de Court* iſt zu erwähnen. Tüchtige Arbeiten lieferte auch ein Meiſter, der ſich *M. D. Pape* bezeichnet, und endlich verdient *Nicolaus Nouailher* (oder *Noylier*) Erwähnung.

§ 114.

Glasmalerei.

An der glänzenden Entwicklung der Kunſtgewerbe nimmt nun auch in einer für Frankreich höchſt bezeichnenden Weiſe die Glasmalerei Theil. Hatte dieſe prächtige Kunſt dort im 13. Jahrhundert bereits den höchſten Aufſchwung genommen und ſich an der reichen Entfaltung der geſammten

Digitized by Google

kirchlichen Kunſt betheiligt, ſo ſollte ſie jetzt eine neue Blüthe erleben, in welcher ſich ein abermaliger Aufſchwung des kirchlichen Lebens zu erkennen giebt. Es lag in den allgemeinen Kulturverhältniſſen des Landes, daſs die Renaiſſance, obgleich in erſter Linie wie überall Profankunſt, in Frankreich dennoch auch den kirchlichen Bedürfniſſen reiche Anregung verdankte. Wir erkennen daraus wieder die orthodoxe Devotion des Landes, das ſich den mächtigen Strömungen der Reformation verſperrte und dieſelben ſchlieſslich in Blut erſtickte. So erlebt der Kirchenbau noch einmal eine Nachblüthe, die wir oben kennen gelernt haben, und ſämmtliche dekorirende Künſte, darunter vor allem die Glasmalerei, nehmen an dieſem Aufſchwunge Theil. Hier tritt nun der ſchärfſte Gegenſatz gegen die Schweiz zu Tage, wo ebenfalls damals die Glasmalerei ſich zur höchſten Blüthe aufſchwang, denn dort ging dieſe ſchöne Kunſt als Cabinetmalerei in den Dienſt des Privatlebens über, während ſie in Frankreich dem kirchlichen Charakter treu blieb. Allein obwohl im Dienſte der Kirche ſtehend, vermochte ſie ſich der künſtleriſchen Strömung der Zeit nicht zu entziehen, und ſo gewinnt ſie nicht bloſs als freie Malerei die höchſte künſtleriſche Wirkung, ſondern giebt ſich in formeller Hinſicht gänzlich in die Botmäſsigkeit der italieniſchen Kunſt, wie ſie zugleich in den architektoniſchen Einfaſſungen die eleganten Formen der Renaiſſance verwendet. Trotz ſo vieler Zerſtörungen ſind noch jetzt überall im Lande ſo zahlreiche Werke erhalten, daſs Frankreich ſich an Fülle der Denkmäler mit der Schweiz meſſen kann. Eine eingehende Geſchichte dieſer ſpätern Glasmalerei, welche von den Archäologen der ſtrengen Obſervanz natürlich verachtet wird, iſt noch zu ſchreiben. Wir haben hier uns auf kurze Andeutungen zu beſchränken.

Unter den berühmteſten Glasmalern dieſer Epoche eröffnet *Robert Pinaigrier* den Reigen. Er ſcheint gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts geboren zu ſein, malte 1527 und 1530 mehrere Fenſter in St. Hilaire zu Chartres, die ihm wie es ſcheint ſolchen Ruf verſchafften, daſs er eine ganze Reihe ähnlicher Aufträge für die Kirchen zu Paris erhielt. In der ſpätern Zeit ſeines Lebens finden wir ihn in Tours, wo auch ſeine Söhne *Nicolas, Louis* und *Jean* lebten. Nicolas malte noch im Anfang des 17. Jahrhunderts in St. Etienne du Mont zu Paris ein Fenſter mit der Darſtellung der myſtiſchen Weinkelter. Von Robert ſtammen namentlich die Chorfenſter in St. Gervais mit dem Leben der Maria, von groſsem dekorativen und coloriſtiſchen Reiz.

Zu den frühern Meiſtern gehört ſodann *Nicolas le Pot*, den wir in den Glasgemälden der Schloſskapelle von Ecouen kennen lernen. Auch ſein Bruder *Jean le Pot* war nicht bloſs Bildhauer, ſondern ebenfalls Glasmaler. Sodann iſt als ein vorzüglicher Meiſter *Enguerrand le Prince* hervorzuheben, der 1530 ſtarb und deſſen Söhne *Jean* und *Nicolas* gleichfalls als tüchtige

Digitized by Google

Meiſter gelten. Von Jean beſitzt die Kirche zu Triel (Dep. Seine et Oiſe, Arr. Verſailles) ſieben prachtvolle Glasgemälde von 1554 und 1557.

Eine ganz hervorragende Stellung endlich gebührt *Jean Couſin*, einem der bedeutendſten franzöſiſchen Künſtler der Zeit. Um 1501 in Soucy bei Sens geboren, 1589 geſtorben — er ſelbſt nennt ſich Semonenſis — war er einer jener Künſtler der Renaiſſance, welche in univerſellſter Weiſe das geſammte Kunſtgebiet umfaſsten und zugleich die Kunſtlehre mit wiſſenſchaftlicher Vertiefung zu fördern ſuchten. Wie Michelangelo und Lionardo war er als Maler und Bildhauer thätig; zugleich aber zeichnete er ſich als Glasmaler und Kupferſtecher aus, und wenn er auch ſchwerlich ſelbſt Formſchneider war, ſo hat er doch zahlreiche Zeichnungen für den Holzſchnitt angefertigt. Von ſeinen wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen zeugt ſein Livre de perſpective, ſowie ſein Livre de pourtraicture von 1571. Ohne Zweifel hat Couſin ſeine Studien in Italien und zwar in Rom gemacht, denn die Typen ſeiner Geſtalten ſind die der römiſchen Schule, und im bewegten Charakter ſeiner Compoſitionen und der Vorliebe für kühne Verkürzungen erkennt man den Nachahmer Michelangelos. Das Gemälde des jüngſten Gerichts im Louvre, ehemals in der Minoritenkirche bei Vincennes, zeigt eine miniaturartig ausgeführte Maſſe von kleinen Figuren in bewegten Gruppen, warm und klar im Ton und goldig in der Carnation, im Ganzen jedoch von keiner hervortretenden Originalität. Als Bildhauer iſt er durch die edle Grabſtatue des Admirals Chabot ſehr beachtenswerth. Allein ſeinen Hauptruhm verdankt er doch den von ihm ausgeführten Glasgemälden. In dieſer Kunſt ſcheinen die beiden Meiſter *Jacques Hympe* und *Taſſin Graſſot*, von welchen die ſüdlichen Portalfenſter der Cathedrale von Sens herrühren, ihn unterrichtet zu haben. Er ſelbſt arbeitete dann ebendort um 1530 die Fenſter mit der Legende des heiligen Eutropius, ſodann 1551 in St. Gervais zu Paris das Martyrium des heiligen Lorenz, die Königin von Saba, den Gichtbrüchigen und die Samariterin am Brunnen. Um 1542 hatte er im Wetteifer mit Nicolas le Pot die Fenſter in der Schloſskapelle zu Ecouen ausgeführt. Zu ſeinen Hauptwerken endlich gehören die fünf Fenſter in der Schloſskapelle zu Vincennes, (vgl. Fig. 153), in welchen der Glanz der Renaiſſancedekoration beſonders klar zur Geltung kommt. Die Viſionen der Apocalypſe ſind hier mit auſserordentlicher Lebendigkeit dargeſtellt.

Sehr ſchön im beſten Geiſte der Renaiſſance ſind die Einfaſſungen der Bilder, die meiſt in zwei Abtheilungen übereinander angeordnet ſind, unten mit einfacheren Bögen auf doriſchen Pilaſtern, oben mit reicheren in ioniſcher Ordnung durchgeführt, in den Bogenzwickeln, den prachtvoll geſchmückten Frieſen und dem reichen Conſolengeſims des Gebälks und des Giebels, den das gothiſche Maaſswerk ſeltſam genug durchſchneidet, die üppige Fülle der entwickelten Renaiſſancekunſt darbietend.

Digitized by Google

Fig. 153. Glasgemälde in der Schloſskapelle zu Vincennes. (Sadoux-Paluſtre.)

Von den trotz aller Zerſtörung immer noch zahlreich erhaltenen Glasgemälden dieſer Epoche nennen wir in Paris diejenigen in St. Severin, St. Germain l'Auxerroi, St. Merry, St. Gervais, St. Medard, St. Euſtache, St. Etienne du Mont. In St. Martin zu Montmorency ſieht man zwei Glasgemälde von 1524, in St. Michel ſur Orge ſind vier Glasfenſter wahrſcheinlich von *Robert Pinaigrier* erhalten. Zu den bedeutendſten Cyklen gehören die ſieben prächtigen Fenſter in der Kirche zu Triel (Seine et Oiſe), 1554 bis 1557 von *Jean le Prince* ausgeführt, Chriſti Einzug in Jeruſalem, ſeine Fuſswaſchung durch Magdalena, der Tod der hl. Jungfrau, legendariſche Scenen, S. Sebaſtians Martyrium, die hl. Rochus, Martinus u. A., ſowie die Wurzel Jeſſe, lebensvoll bewegte, meiſt figurenreiche Scenen.

Namentlich aber die groſsartige Reihenfolge von 37 Fenſtern in der Kirche von Monfort l'Amaury (Seine et Oiſe) aus den Jahren 1544 bis 1578: — Darſtellungen aus dem Leben und Leiden Chriſti, dem Leben Mariä, Legenden, Apoſtelgeſchichte, groſsentheils von hohem Werth, zugleich mehrfach mit prächtigen architektoniſchen Gründen und reichen Renaiſſancehallen, die bisweilen noch die frühen, meiſtens aber die ausgebildeten Formen des Stils verrathen. Treffliche Glasgemälde ſodann in S. Etienne zu Beauvais, vorzüglich darunter die Apokalypſe und die Wurzel Jeſſe.

Digitized by Google

Auch die Normandie iſt, namentlich in ihren öſtlichen Theilen, noch immer reich an Werken dieſer Art. Wir nennen in Rouen die Cathedrale, St. Vincent, St. Patrice, St. Godard, ſodann in Elboeuf St. Etienne und St. Jean, endlich in der Kirche zu Gifors die ſchönen, ganz unter dem Einfluſs rafaeliſcher Kunſt ſtehenden Glasgemälde, beſonders das herrliche Fenſter mit Scenen aus dem Leben der Maria.

Unter dieſen ſpäten Meiſterwerken der Glasmalerei nehmen nun auch diejenigen in der Kirche von Brou einen hohen Rang ein.[1]) Vollendete Meiſterſchaft in Compoſition, Zeichnung und maleriſcher Durchführung verbindet ſich mit einem überaus feinen dekorativen Sinn für Anordnung, Farbenvertheilung und ornamentale Durchbildung. In letzterer Hinſicht ſtellt ſich ſofort heraus, daſs die entwerfenden Künſtler der Gothik faſt völlig entwachſen ſind und dieſelbe nur hier und da in zierlichen Krabben und durchbrochenen Zackenbögen zu Worte kommen laſſen, während die Hauptformen, namentlich die Baldachinarchitektur, die den Geſtalten als Einfaſſung dient, die Formen einer eleganten Frührenaiſſance verrathen. Die Schönheit und Friſche der Farben, der Reichthum der Stoffe, namentlich der prächtigen Koſtüme mit ihrem Schmuck, ſteigern den wahrhaft bezaubernden Eindruck dieſer köſtlichen Werke. Im Chor ſind die fünf prachtvollen, 13 Meter hohen zweitheiligen Fenſter noch völlig erhalten. Ihre bedeutende Höhe wird durch eine Galerie getheilt. Das mittlere Fenſter zeigt in der unteren Abtheilung den Heiland, der nach ſeiner Auferſtehung ſeiner Mutter erſcheint. In der oberen Hälfte ſieht man abermals den Auferſtandenen als Gärtner der Magdalena erſcheinend, die ihm zu Füſsen ſinkt, während ihre beiden Begleiterinnen den Hintergrund füllen. In dem Fenſter zur Linken (nördlich) kniet unten Philibert der Schöne vor einem Betpult, von ſeinem hinter ihm ſtehenden Patron empfohlen, während zur Rechten (ſüdlich) ſeine Gemahlin in derſelben Stellung von ihrer Beſchützerin, der heiligen Margaretha, begleitet iſt. Dieſe Darſtellungen, die an die hergebrachte Form der Altarbilder anknüpfen, zeichnen ſich durch beſondere Farbenpracht aus. Ueber ihnen erheben ſich auf himmelblauem Grunde prächtige hellſchimmernde Baldachine in Renaiſſanceform, mit Goldornamenten reich geſchmückt. Die knieenden Genien mit Guirlanden, ſowie die unter den fürſtlichen Figuren als Abſchluſs angebrachten wappenhaltenden Engel gehören ebenfalls dem neuen Stile. Von dieſen Engeln halten zwei eine Tafel, von denen die eine das Todesdatum Philiberts zeigt, während die andere leer geblieben iſt: ein Beweis, daſs dieſe Theile vor dem Tode der Erzherzogin bereits vollendet waren.

Noch prachtvoller wird die Geſammtwirkung dieſer glänzenden Fenſter dadurch, daſs die obere Hälfte ganz mit den Wappen des fürſtlichen Paares,

[1]) Abbildungen in Dupasquier's Monographie über die Kirche von Brou.

Digitized by Google

mit denen ſeiner Vorfahren und der ihnen zugehörigen Länder, Herrſchaften und Städte ausgefüllt iſt. Dieſe durch die reichen Farbentöne, durch Gold und Silber ſtrahlenden Darſtellungen haben allerdings mehr ein hiſtoriſches als künſtleriſches Intereſſe; aber ſie dürfen doch als Muſter für derartige heraldiſche Aufgaben bezeichnet werden. Da die beiden anderen Seitenfenſter in ähnlicher Weiſe geſchmückt ſind, ſo ſieht man, wie ſehr bereits, als Ausdruck der neuen Zeit, das Religiöſe hinter dem Perſönlichen zurücktritt, und wie trotz aller Frömmigkeit doch weltliche Ruhmbegier immer mehr Einfluſs auf die Geſtaltung auch der kirchlichen Aufgaben gewinnt.

Ungleich höhere Bedeutung hat daher das Hauptfenſter der Marienkapelle. Fünftheilig, in einer Geſammtbreite von etwa zehn Fuſs, iſt es durch eine groſsartige Darſtellung der Himmelfahrt der Jungfrau ausgefüllt. In der Mitte ſchwebt die weihevolle Geſtalt der Verklärten empor, demuthvoll das Haupt ſenkend und die Arme über die Bruſt kreuzend, während Gottvater und Chriſtus, zu beiden Seiten thronend, ihr gemeinſam die Himmelskrone aufs Haupt ſetzen. Die ganze Darſtellung athmet die ſchlichte Würde der älteren flandriſchen Kunſt. Unten umgeben theils knieend, theils ſtehend die Apoſtel mit Zeichen des Staunens und der Andacht das offene Grab. Ganz vorn dagegen kniet in allem Glanz fürſtlicher Erſcheinung das Stifterpaar, von den hinter ihm ſtehenden Schutzpatronen empfohlen. Die Kunſt hat auf dieſe Gruppe wieder ihren vollen ornamentalen Zauber verwendet. Eine elegante Architektur von Renaiſſanceſäulen bildet die Einfaſſung.

Ueber dieſer reichen Scene iſt nun merkwürdiger Weiſe ein Fries angeordnet, der in kleinen, trefflich durchgeführten Figürchen den Triumphzug Chriſti darſtellt. In der Mitte ſieht man den Welterlöſer auf einem von den vier Evangeliſtenzeichen gezogenen und von den vier Kirchenvätern geleiteten Wagen triumphirend einherziehen; vor dem Wagen das Alte, hinter ihm das Neue Teſtament in ſeinen Hauptvertretern. Bei erſterem beginnen Adam und Eva den Zug, gefolgt von Patriarchen und Propheten und der Mutter der Makkabäer mit ihren ſieben Söhnen; bei letzterem ſind es die Apoſtel, Märtyrer und andere Heilige, unter welchen die Rieſengeſtalt des Chriſtophorus mit dem Jeſuskind auf der Schulter hervorragt. Die Bekrönung des Fenſters bilden, ganz im Sinne der Renaiſſance, Blumenvaſen, Laubgewinde und Delphine; ſodann ſind die Oeffnungen der Maaſswerke ganz mit anbetenden, muſizirenden und jubilirenden Engeln angefüllt, wobei die geſchickte Benutzung des Raumes Bewunderung verdient.

In der benachbarten Gorrevod-Kapelle finden wir ebenfalls ein wohlerhaltenes Fenſter, das durch eine Darſtellung Chriſti, der nach der Auferſtehung dem zweifelnden Thomas erſcheint, geſchmückt iſt. Daneben knieen Lorenz von Gorrevod und ſeine zweite Gemahlin, Claudine de Rivoire,

Digitized by Google

von ihren Schutzheiligen empfohlen. Darunter ſieht man beider Wappenſchild, oben aber, in der Krönung des Fenſters, die Wappen Philiberts und Margarethens. Alle dieſe Wappen ſind wie diejenigen im Chor in grüne Laubkränze eingefaſst, deren Wiederkehr den Farbenaccord zu feiner Harmonie zuſammenſtimmt. Die ungemein reiche Architektur, welche in Niſchen und Baldachinen dieſe Darſtellungen einrahmt, iſt ein üppiges Gemiſch gothiſcher und Renaiſſanceformen, übermüthiger und ſpielender als an den übrigen Fenſtern. In den Oeffnungen der Maſswerke ſieht man wieder zahlreiche anbetende Engel in anmuthiger Mannigfaltigkeit der Geberden und Stellungen.

Noch zwei ſchöne und im ganzen wohlerhaltene gemalte Fenſter finden wir an der Südſeite der Kirche. Das erſte gehört der Kapelle der ſieben Schmerzen an, welche der Abt de Montécut, Almoſenier der Prinzeſſin, mit ihrer Genehmigung 1516 für ſich ſtiftete. Man ſieht Chriſtus beim Nachtmahl zu Emaus mit den beiden Jüngern ſitzen und das Brod brechen. Unten kniet der fromme Stifter im Gebet, vom heiligen Antonius empfohlen. Der obere Theil des Fenſters iſt mit Scenen aus der Geſchichte Joſephs geſchmückt; man ſieht in kleinen Darſtellungen, wie er von ſeinen Brüdern verrathen wird, dann Pharao ſeine Träume auslegt und von dieſem mit Ehren überhäuft und von ſeinen Brüdern erkannt wird. Die Maſswerköffnungen ſind auch hier mit ſingenden und muſizirenden Engeln gefüllt.

Das letzte Fenſter endlich im ſüdlichen Kreuzarme iſt der Geſchichte der keuſchen Suſanna gewidmet. In der oberen Abtheilung erſcheint ſie als Angeklagte vor dem Richter; in der unteren bringt der weiſe Daniel ihre Unſchuld an den Tag und fällt über die beiden verbrecheriſchen Alten das Verdammungsurtheil. Kompoſition und Ausführung ſind hier einfacher, aber in demſelben Geiſte und Stilgefühl wie die übrigen Fenſter behandelt.

Das entſprechende Glasgemälde im nördlichen Querarm iſt durch einen Hagelſchlag zu Grunde gegangen; ebenſo iſt das öſtliche Halbfenſter der Marienkapelle ſeines ehemaligen Schmuckes beraubt. Immerhin bieten aber die noch vorhandenen und wohlerhaltenen Theile dieſer reichen Dekoration vorzügliche Beiſpiele jener hochentwickelten Art der Glasmalerei.

§ 115.

Bucheinbände.

Wie wir in den Bücherilluſtrationen die erſten Spuren der beginnenden Renaiſſance in Frankreich gefunden haben (§ 5), ſo mögen einige Bemerkungen über die äuſsere Ausſtattung der Bücher, den Bucheinband, den Kreis unſerer Betrachtungen ſchlieſsen. Iſt doch auf dieſem Gebiet Frankreich von ganz hervorragender Bedeutung, ſo daſs ſeine vorzüglichen

Digitized by Google

Fig. 154. Bucheinband für Jean Grolier. (Sammlung Dutuit.)

Digitized by Google

Arbeiten des 16. Jahrhunderts grade heut bei der ſtilloſen Verwilderung des Büchereinbands als muſtergiltig bezeichnet werden müſſen.[1])

Bekanntlich war ſchon im frühen Mittelalter für die prachtvollen mit Miniaturen reich geſchmückten geſchriebenen Bücher, wie die Kirche ſie als Evangeliarien, Antiphonarien u. dgl. gebrauchte, ein koſtbarer Einband unerläſslich. Geſchnitzte Elfenbeintafeln, in Silber oder Gold gefaſst, oder auch getriebene Platten von vergoldetem Silber mit Perlen und Edelſteinen geſchmückt, bildeten die Deckel dieſer meiſt im Folioformat angelegten Pergamenthandſchriften. In der Epoche der Gothik tritt bereits der Ledereinband auf Holzplatten an die Stelle jener Prachtſtoffe und erhält häufig durch eingeſchnittene Ornamente, durch gepunzte Muſter und eingepreſste Figuren künſtleriſche Belebung. Ein Hauptmittel der Ornamentik waren die durch metallene Rollen ausgeführten dekorativen Frieſe, Leiſten und Streifen. Metallene Eckbeſchläge und Krampen vollendeten den kraftvollen Eindruck dieſer monumentalen Werke.

Zur höchſten künſtleriſchen Entwicklung gelangt der Bucheinband aber erſt in der Zeit der Renaiſſance. Neben Bauten und Bildern waren Bücher der Ehrgeiz jener groſsen geiſtig regſamen Epoche; koſtbare Ausgaben in künſtleriſch vollendeten Einbänden zu beſitzen, war das wetteifernde Streben in allen gebildeten Kreiſen. Die Bibliotheken der Medicäer und der Päpſte, namentlich Nicolaus V, ſowie der hervorragenden Herrſcher, wie des Herzogs von Urbino, ſodann auch die berühmte Sammlung des Königs Mathias Corvinus von Ungarn, zeichneten ſich nicht bloſs durch den Inhalt, ſondern auch durch die äuſsere Erſcheinung aus. Der bedeutende venetianiſche Buchdrucker Aldus lieſs, wahrſcheinlich durch orientaliſche Arbeiter, die von jeher in der Behandlung des Leders ausgezeichnet geweſen waren, die Einbände ſeiner Bücher herſtellen, und ſo entſtand der eigenartige mauriſche Charakter der Ornamentik, welcher fortan das Gepräge der Renaiſſanceeinbände beſtimmt. Denn von Italien verpflanzt ſich dieſe Behandlung alsbald nach Frankreich, wo ſie eine beſonders feine Ausbildung erfährt.

Bezeichnend iſt zunächſt, daſs die Literatur beweglicher wird, und daſs im Ganzen die groſsen und ſchweren mittelalterlichen Formate, abgeſehen von mancherlei Ausnahmen für kirchliche oder wiſſenſchaftliche Bücher,

---

[1]) Vgl. d. Catalogue illuſtré v. Firmin Didot. Paris 1878. J. et L. Techener, hiſtoire de la bibliophilie Paris 1861 ff. Fol. Libri, monuments inédits, faiſant partie du Cabinet de G. Libri. Londres 1862. Fol. Les arts du bois, des tiſſus et du papier. Paris 1883. Zaehnsdorf, the art of bookbinding London 1880. M. Michel, la reliure Françaiſe Paris 1880. Stockbauer, Muſtereinbände aus der Blüthezeit der Buchbindekunſt. Leipzig. Sodann die gehaltvolle Schrift von R. Steche, Zur Geſchichte des Bucheinbandes, Leipzig 1878, und F. Luthmer, Bucheinbände der Renaiſſance im Kunſtgewerbeblatt der Zeitſchrift für bildende Kunſt 1885.

Digitized by Google

Fig. 155. Bucheinhand für den Grafen von Mannsfeld. (Sammlung Didot.)

aufhören. An ihre Stellen treten die kleineren und leichteren Formate, durch welche eine allgemeinere Zugänglichkeit und Handlichkeit der Bücher bedingt wird. So ſchwindet denn auch die ſchwere Holzdecke des Mittel-

Digitized by Google

alters mit ihren metallenen Eckbeſchlägen, Krampen und Spangen, und an ihre Stelle tritt ein aus Pergamentblättern zuſammengeleimter Deckel, deſſen Feinheit und Glätte für die Ausführung der in Gold gepreſsten Verzierungen von Wichtigkeit iſt. Den Ueberzug bildet, wo nicht etwa in einzelnen

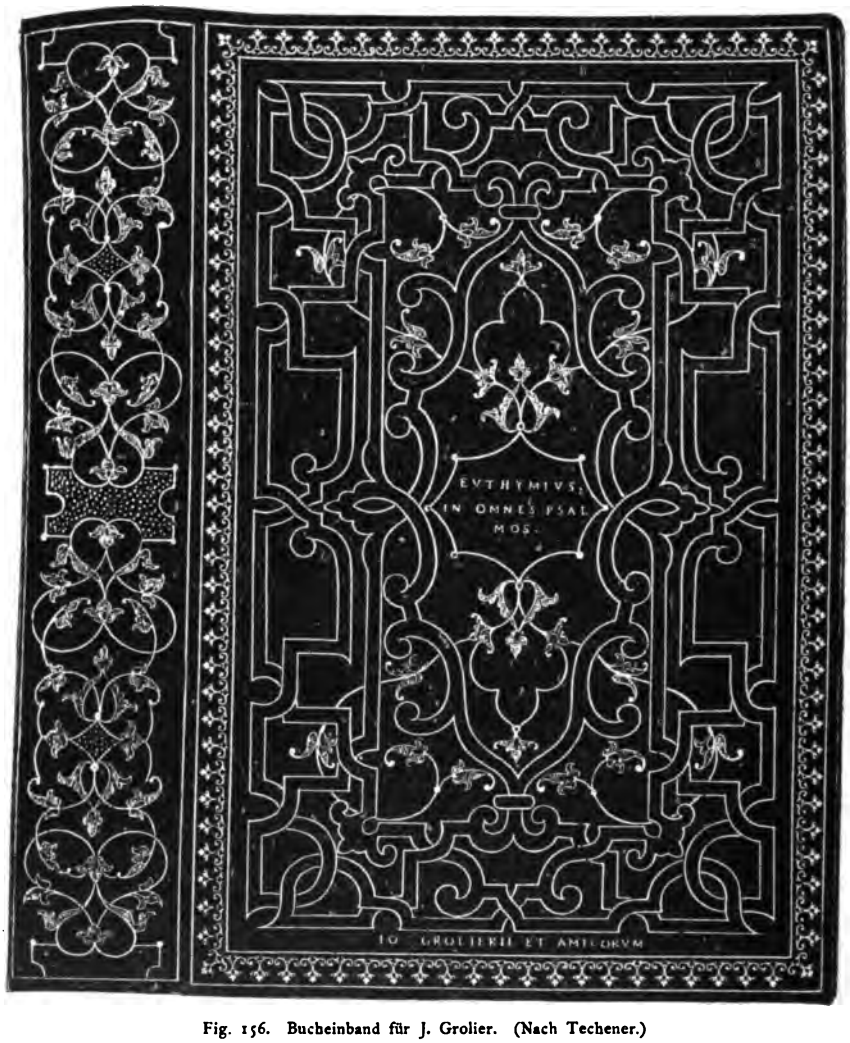


Fig. 156. Bucheinband für J. Grolier. (Nach Techener.)

Fällen Sammet- oder Goldſchmiedearbeit angewendet wird, hauptſächlich das Leder, in jener vollkommenen Bearbeitung, welche man von den Orientalen erlernte und als Corduan oder Maroquin (von Cordova und Marocco) bezeichnet. Charakteriſtiſch iſt ferner, daſs dieſe Bücher auf Heftſchnüren

Digitized by Google

(Nerfs oder Nervures) ausgeführt werden, die am Rücken ſich als kräftig vortretende Rippen (»Bünde«) markiren und bei den früheſten dieſer Bücher ſo zahlreich ſind, daſs kein Raum für einen Rückentitel bleibt, vielmehr für den Titel ein mittleres Feld auf dem Deckel ausgeſpart wird. (Fig. 154.)

Fig. 157. Bucheinband aus der Bibliothek Franz' I. (Sammlung Dutuit.)

Anfangs wendete man vorwiegend ein dunkles naturfarbenes Leder an, dem aber ſeit ca. 1530 ein gebleichtes pergamentartiges, oder auch ein mannichfach gefärbtes zur Seite tritt, welches im Zuſammenhang mit den Goldornamenten dieſen Werken oft einen prächtigen polychromen Eindruck ver-

Digitized by Google

leiht. Für die Ausführung der Ornamente erfindet ſodann *Pierre Gaillard* an Stelle der früheren metallenen Rollen die ſogenannten Fileten, halbmondförmige Eiſen, bei deren Gebrauch das Feingefühl der künſtleriſchen Hand zur Geltung kommt.

Was die Ornamentik ſelbſt betrifft, ſo wird die Tiefprägung der gothiſchen Epoche, die in Deutſchland noch lange Zeit mit Hartnäckigkeit feſtgehalten wird, immer mehr durch eine eigentliche Flächendekoration verdrängt. Die Motive derſelben gehören durchaus dem Orient an, und zwar iſt es die mauriſche Ranke mit ihrem eigenthümlichen Blattwerk, welche den Charakter dieſer Ornamentik vollſtändig beherrſcht. Doch gibt es auch einzelne Beiſpiele, wo die etwas mehr naturaliſtiſche Blumenranke der perſiſchen Kunſt aufgenommen wird, wie in jenem prachtvollen venetianiſchen Buchdeckel der Bibliothek Firmin Didot, welche auf dem ovalen Mittelfelde mit einem köſtlichen Gemälde von Pyramus und Thisbe geſchmückt iſt. Doch dies ſind Ausnahmen, da im Allgemeinen die mauriſch-arabiſche Dekoration vorwiegt. Es iſt jenes aus der mauriſchen Architektur bekannte Spiel mit geflochtenen und verſchlungenen Bändern, ſowie mit reich entwickelten Ranken, die in jene ſpezifiſch mauriſchen Blätter und Blumen auslaufen, für welche in der Natur keine Vorbilder zu finden ſind. Es iſt alſo dieſelbe Ornamentik, welche von den Bucheinbänden ſich ſodann auf die berühmten Oironfayencen (§ 111) verpflanzt hat. Dieſe Ornamentik, welche den Flächencharakter in vollkommenſter Weiſe zur Geltung bringt, und deren hohe ſtiliſtiſche Vollendung darauf beruht, daſs ſie demſelben niemals untreu wird, und nur ein harmloſes, das Auge ergötzendes Formenſpiel, niemals aber etwas ſelbſtändig Bedeutſames ſein will, überzieht die Flächen, indem ihre frei und oft groſsartig geſchwungenen Linien ſich dem gegebenen Raume auf's Glücklichſte anpaſſen. (Fig. 155.) In der Regel wird ein mittleres Feld für das Wappen des Beſitzers oder den Titel des Buches ausgeſpart, und mit einem ſchön ſtiliſirten Rahmen von verſchlungenen Bändern eingefaſst. Auſserdem zieht ſich häufig ein breiter, mit Rankenwerk dekorirter Rahmen rings um den Deckel hin. Die übrig bleibenden Flächen werden dann entweder leer gelaſſen, oder mit einem Ornament gefüllt, deſſen zierlicher Charakter ſich von dem der übrigen Theile wirkſam unterſcheidet. Manchmal wird die ganze Fläche durch Bandverſchlingungen, welche von dem mittleren Felde ausgehen, in eine Anzahl ſchön gezeichneter Felder eingetheilt, deren Ornamentik dann wieder mit der in den übrigen Flächen angewandten contraſtirt. Dieſe Contraſte, auf denen die bewundernswürdige Wirkung dieſer ſchönen Werke beruht, werden durch die Anwendung verſchiedenfarbigen Leders, alſo recht eigentlicher Ledermoſaik noch geſteigert, indem man die Bänder und Streifen durch aufgeklebtes buntes Leder von gröſster Zartheit ſich vom dunkleren

Digitized by Google

Grunde abheben läſst. Den höchſten Glanz erhalten dann dieſe Decken durch Vergoldung der Ornamente, wobei die Blätter und Blumen meiſt ſchraffirt werden. (Fig. 156.) Neben dieſen reicheren Beiſpielen giebt es aber auch einfachere, bei welchen mannichfach verſchlungene Bänder und

Fig. 158. Bucheinband für Heinrich II. (Nach Techener.)

Streifen das einzige Motiv der Dekoration bilden (vgl. Fig. 154). Auch dieſe zeichnen ſich bei hoher Schlichtheit durch die edle ſtilvolle Behandlung aus. Fig. 154 giebt ein Beiſpiel aus der Sammlung des Herrn Dutuit.

Digitized by Google

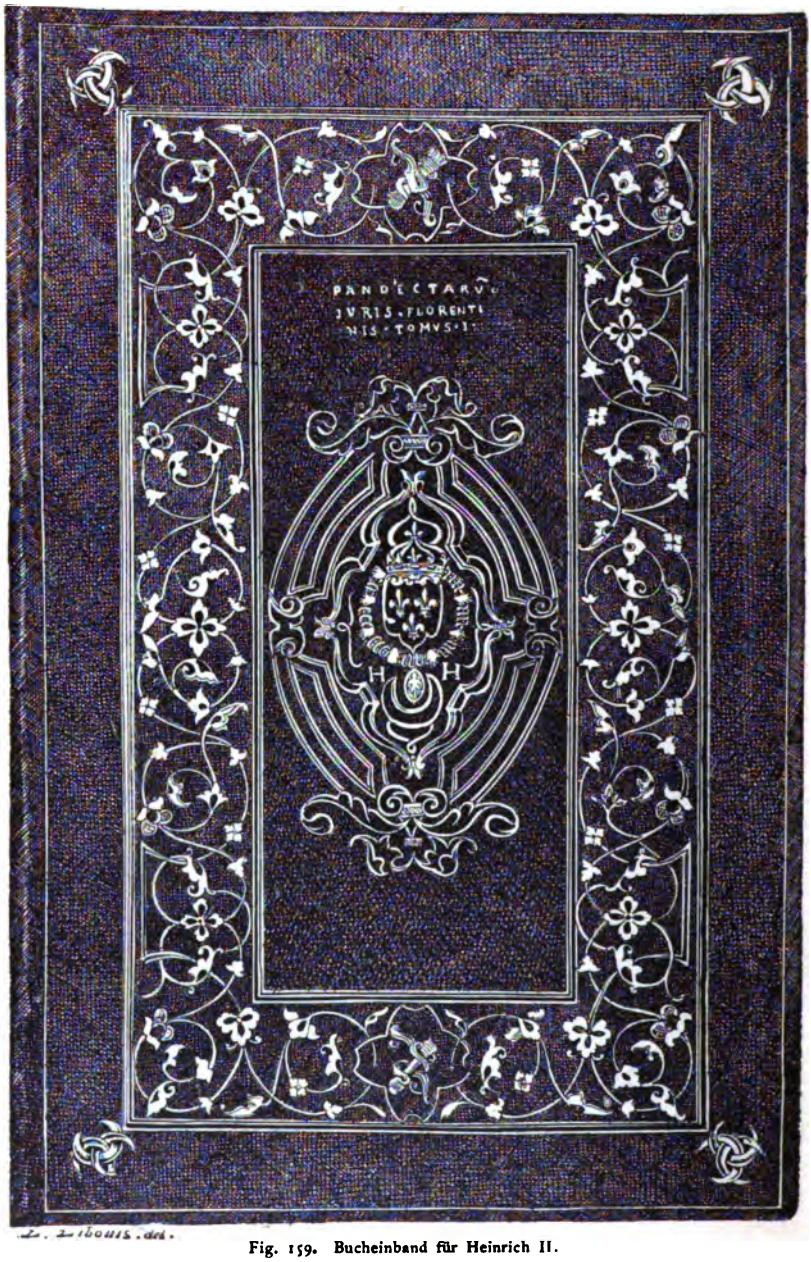


Fig. 159. Bucheinband für Heinrich II.

Dieſs iſt der Charakter des Bucheinbandes, welchen der berühmte Bücherfreund Jean Grolier zuerſt in Frankreich eingeführt hat. Bis 1535 als Schatzmeiſter zu Mailand lebend und dann für dieſelbe Stellung nach

Digitized by Google

Fig. 160. Bucheinband für Heinrich II.

Frankreich berufen, hatte er in Italien die ſchönen Bucheinbände der Renaiſſance kennen gelernt und führte dieſelben in Frankreich ein, wo er bis zu ſeinem Tode 1565 vier Königen nach einander diente. Nach Ausſage

Digitized by Google

ſeiner Zeitgenoſſen ließ er die Bücher in ſeinem Palais unter ſeiner eignen Aufſicht binden und ſoll ſelbſt mit Hand angelegt haben. Die Grolier'ſchen Bände ſind von vornehmſter Eleganz, an Harmonie der fein zuſammengeſtimmten gedämpften Töne, an techniſcher Vollendung, prächtigem Farbenglanz und Anmuth der Zeichnung unübertroffen. Die Decken ſind meiſt aus Maroquin oder braunem Kalbleder hergeſtellt, die Ornamente in Gold und Olivengrün, auch wohl in Gold und Schwarz auf braunem Grunde ausgeführt. Dieſe herrlichen Werke mit der Aufſchrift: »GROLIERII ET AMICORVM« werden jetzt mit Tauſenden bezahlt.

Auch der uns ſchon bekannte Geofroy Tory (S. 20 ff.) hat dem Bucheinbande ſeine Sorgfalt zugewendet. Die durch ihn hergeſtellten Bände, meiſt aus Schafleder gearbeitet, ſind in der Regel nur mit goldgepreſsten Ornamenten geſchmückt, nur ausnahmsweiſe mit farbiger Zuthat verſehen. Seine Arabeske zeigt das feine Rankenwerk, welches wir ſchon aus ſeinen Randleiſten kennen. In der Regel weiſs er damit ſein Zeichen, einen zerbrochenen Krug, aufs Geſchickteſte zu verbinden. Auch den Schnitt der Bücher liebte man nicht unverziert zu laſſen, und gab ihm gern auf Goldgrund farbige Ornamente, welche vermittelſt der Punzen eingeſchlagen wurden. Eigenthümlich iſt, daſs die für Franz I ausgeführten Bände ſich durch eine gröſsere Einfachheit auszeichnen; meiſt in ſchwarzem Leder oder Sammet von derſelben Farbe ausgeführt, ſind ſie in der Regel mit ſchlichten, breit behandelten Bändern geſchmückt, in deren Verſchlingungen bereits die beginnende Cartouche ſich zeigt. Wir geben in Figur 157 ein Beiſpiel aus der Sammlung des Herrn Dutuit. In dem Mittelfelde ſieht man ſodann auf punktirtem Grunde das königliche Wappen ſammt dem Salamander, Alles in Gold. Dieſe Bände machen einen beſonders vornehmen Eindruck.

Prächtiger und eleganter zeigen ſich die Bände, welche Heinrich II für ſich oder für Diana von Poitiers ausführen ließ. (Fig. 158.) Im Schloſs Anet fanden ſich gegen 800 jener prachtvollen Bände aus Ziegen- oder Schafleder. Ihre Ornamentik beſteht meiſt aus Cartouchenwerk; doch kommen auch die einfachen und feineren Arabesken der früheren Zeit vor untermiſcht mit Köcher und Pfeil und den verſchränkten Halbmonden der Diana. Ein ſchönes Beiſpiel der für dieſen König ausgeführten Bände geben wir in Figur 159, ausgezeichnet durch die vornehme Sparſamkeit der Ornamente. In dem Mittelfelde das reich umrahmte königliche Wappen ſammt dem Namenszuge Heinrichs. Auf einem andren ungemein prachtvollen Bande im Beſitz des Herrn Dutuit iſt in der Mitte und auf den vier Ecken das Portrait des Königs in Form eines antiken lorbeergekrönten Kaiſermedaillons angebracht. (Fig. 160.) Weiter gehört zu den ſchönſten derartigen Erzeugniſſen dieſer Zeit ein bei Techener mitgetheilter, für Anne

Digitized by Google

de Montmorency ausgeführter Einband, den wir unter Figur 161 mittheilen. Die breiten verſchlungenen Bänder bilden in ihrer ſchönen Zeichnung einen lebendigen Contraſt mit den feinen Ornamenten des Randes und den ſchwungvoll behandelten gröſseren der inneren Flächen.

Fig. 161. Bucheinband für A. de Montmorency. (Nach Techener.)

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts tritt in dem bekannten franzöſiſchen Staatsmann und Vorſtand der königlichen Sammlungen und Bibliothek Ch. A. de Thou ein neuer Bücherfreund auf, der dem Einband wieder ſeine beſondere Sorgfalt zuwendet, nachdem unter Heinrich III unheim-

Digitized by Google

lichen Andenkens eine Behandlung eingetreten war, die durch ihre geometriſch vertheilten Schilder mit den Leidenswerkzeugen in Blinddruck oder Silberpreſſung eine ſeltſam moroſe, dem Charakter des Königs entſprechende Stimmung hervorrufen. Die Einbände de Thou's erheben ſich, anknüpfend

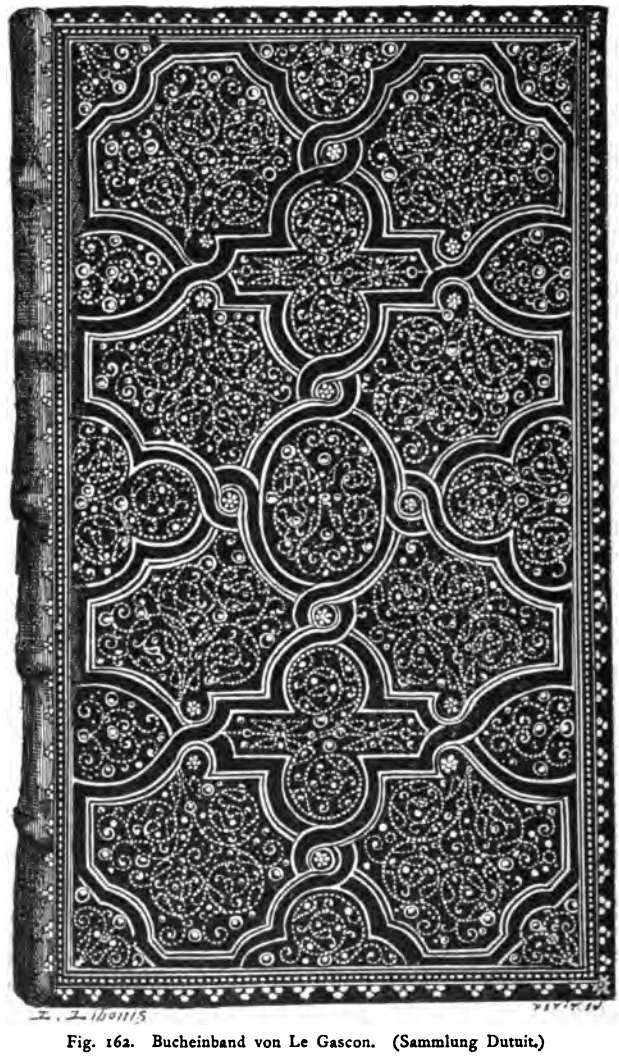


Fig. 162. Bucheinband von Le Gascon. (Sammlung Dutuit.)

an den Vorgang Groliers, wieder zu glänzender Pracht. Meiſt aus rothem Maroquin hergeſtellt und in der Mitte mit dem Namenszug und dem Wappen des Beſitzers geſchmückt, ſind ſie durch breite verſchlungene Bänder in einzelne Felder getheilt, von denen nur die kleineren mit dem arabiſchen

Digitized by Google

Rankenwerk geſchmückt ſind, während die gröſseren Flächen durch ſchön ſtiliſirtes Lorbeer-, Oliven- und Eichenlaub geſchmückt werden. Die techniſche Ausführung iſt von höchſter Vollendung.

Im 17. Jahrhundert iſt es der Buchbinder der Anna von Oeſterreich, *Le Gascon* (bis 1655 thätig), welcher die groſsen Traditionen Frankreichs

Fig. 163. Einband aus der Bibliothek des Cardinals Mazarin.

auf dieſem Gebiet aufrecht erhält. (Fig. 162.) Anknüpfend an die frühere Behandlungsweiſe wendet er vielfach verſchlungene Bänder als Hauptmotiv für die Eintheilung der Flächen an. Die dadurch entſtehenden mannichfach geſtalteten Felder füllt er ſodann mit einem Linienſpiel, welches nichts mehr mit mauriſchen Elementen zu ſchaffen hat, obwohl es auf einem verwandten Prinzip der Flächendekoration beruht. Aber der letzte Anklang

Digitized by Google

an natürliches Laubwerki ſt abgeſtreift, und die nur aus aneinander gereihten Punkten (au pointillé) beſtehenden, durch Fileten hergeſtellten Spiralen erhalten durch einzelne kräftigere Punkte neues Leben. Namentlich war es Le Gascon, der die Bücher für die berühmte Bibliothek des Cardinals Mazarin auszuführen hatte. Die vornehme Pracht dieſer Einbände beruht zunächſt auf dem einfarbigen Ton des Leders und der ebenſo reichen als edlen Zeichnung der Ornamente und glücklichen Eintheilung der Flächen (Figur 163). Verſchlungene Bänder bilden in feſtem Zuſammenhang ein Syſtem mannigfach gezeichneter Felder, von denen das mittlere mit dem Wappen des Kardinals, die übrigen mit zierlichem Rankenwerk geſchmückt ſind. Alle übrigen Flächen bedeckt eine Arabeske von originellſter Erfindung und Feinheit der Linienführung, deren Zwiſchenräume er durch unzählige kleine Punkte zu beleben weiſs. Die techniſche Meiſterſchaft der Ausführung dieſer in glänzender Vergoldung auf einfarbigem Grunde hingeſetzten Ornamente iſt von unübertrefflichem Reiz.

Dieſs ſind die letzten ſtilvollen Leiſtungen des franzöſiſchen Bucheinbandes. Bald tritt ein unruhiges Spiel mit allerlei neuen Farbenwirkungen an die Stelle edler Ornamentik, und da man ſelbſt ſo weit geht, Marmor und Granit nachzuahmen (»Veau granit«) und ſogar dem Leder den Anſchein von gewäſſertem Doppeltaffetſtoff zu geben, in der Ornamentik Spitzen und fächerartige Formen nachzuahmen, ſo ſind damit die Grundgeſetze ſtilvollen Schaffens verlaſſen. Mit dieſen Verirrungen hat unſre Betrachtung nichts mehr zu ſchaffen.

Digitized by Google

ORTS-VERZEICHNISS.

A.

Abbeville.
St. Wulfram: Portal 383.
Aire.
Balley 315.
Albi.
Privathaus 205.
Almenèches.
Kirche 357.
St. Amand (Loir et Cher).
Schloſs 153.
St. Amand (Nord).
Glockenthurm 372.
Amboiſe.
Schloſs 64.
Amiens.
Maiſon du ſagittaire 314.
Porte Montre-Écu 414.
Kathedrale: Denkmal des Kardinals Hémard 385.
Ancy-le-franc.
Schloſs 56. 274; Intarſien 54.
Andelys.
Ste. Clotilde, Façade 354.
Grande maiſon 181.
St. André.
Kirche 365.
Anet.
Schloſs 228. 245. 250; Intarsien 54; Garten 303. 306; Kapellen 377.
Angers.
Schloſs 153.
Hôtel d'Anjou 199.
Angerville-Bailleul.
Schloſs 296.
Anizy.
Schloſs 155.
Arcueil.
Aquäduct 337.
Argentan.
St. Germain 357.
Kirchthürme 370.
Arras.
Stadthaus 315.
Privathaus 343.
Aſſier.
Schloſs 160.
Auch.
Kathedrale: Chorſtühle 382.
Auffay.
Schloſs 155.
Aumale.
Kirche: Portal 355.
Avignon.
Kirche St. Didier 32.
Fayencen 400.
Azay-le-Rideau.
Schloſs 147. 148.

B.

Bainvilliers.
Schloſs 155.
Bayeux.
Kathedrale: Chorſtühle 383.
St. Patrice: Thurm 372.
Beaugency.
Stadthaus 209. 211.

Digitized by Google

Beaumesnil.
Schloſs 340.
Beauregard.
Schloſs 149; Decke 53; Garten 304.
Beauvais.
St. Etienne: Glasgemälde 421.
Kathedrale: Portal 383.
Töpferwaaren 398; Steinzeug 401.
Bello.
Manoir 155.
Belloy.
Kirche 362.
Bénehart.
Schloſs 152.
St. Bertrand de Comminges.
Kirche: Chorſtühle 382.
Beſançon.
Palais Granvella 200.
Blemod-les-Toul.
Kirche: Grabmal des Biſchofs Hugues des Hazard 385.
Blois.
Schloſs 46. 65. 83. 85. 89; Garten 303. 306.
Hôtel d'Alluye 198.
Hôtel d'Amboise 197.
Hôtel d'Aumale 197.
Hôtel de la chancellerie 197.
Hôtel Denys du Pont 198.
Hôtel Hurault 197.
Hôtel Sardini 197.
Privathäuſer 196.
Hausthür 395.
Boiſſey-le-Châtel.
Schloſs 154.
Boulogne.
Schloſs 96.
Bourdeilles (Dordogne).
Schloſs 163.
Bourg.
Pfarrkirche 370.
Bourges.
Kathedrale 75.
Haus des Jacques Coeur 58.
Bournazel.
Schloſs 164.
Brie-Comte-Robert.
Kirche 362.
Brou.
Kirche: Notre-Dame 57; Mauſoleum 384; Glasgemälde 422.
Bury.
Schloſs 44. 135; Garten 303.
Buſſy-Rabutin.
Schloſs 156.

C.

Caen.
St. Pierre 175. 350.
St. Sauveur 352.
Haus des Etienne Duval 312.
Hôtel Écoville 47. 174.
Manoir des Gendarmes 154.
Privathäuser 179.
Cahors.
Privathaus 204.
Cambrai.
St. Géry 382.
Caudebec.
Ste. Marie 357.
Chalveau.
Schloſs 122. 124.
Chambord.
Schloſs 88. 91.
Kirche 368.
Chanpeaux.
Kirche: Chorſtühle 383.
Chanteloup (Manche).
Schloſs 155.
Chantilly.
Schloſs 139; Kapelle 273; Garten 303 3[illegible]
Chareil.
Schloſs 152.
Charentan.
Ste. Marie du Mont: Thurm 372.
Charenton.
Bethaus der Proteſtanten 336.
Charleval.
Schloſs 286; Garten 304.
Chartres.
Kathedrale: Chorſchranken 381.
Hôtel Montescot (Hôtel de ville) 341.

Digitized by Google

Privathaus 313.
Peterskirche: 12 Emailtafeln mit Bildern der Apoſtel 418.
St. Hilaire: Glasmalerei 419.
Chateaudun.
Schloſs 144.
Château des Ifs.
Schloſs 341.
Château-Thierry.
St. Crepin: Chorſtühle 384.
Chaumont
Schloſs 61.
Chenonceau.
Schloſs 133; Decke 53; Garten 305. 307.
Clermont-Ferrand.
Fontaine Delille 217.
Fayencen 400.
Compiegne.
St. Antoine: Portal 383.
St. Jacques: Portal 383.
Hôtel de ville 63.
Condé.
Schloſs 154.
Contances.
St. Pierre 357.
Couci.
Schloſs 246.

D.

Dampierre.
Schloſsgarten 303. 305 306.
St. Denis.
Kirche: Chorſtühle von Gaillon 72; Denkmal Ludwigs XII 386; Denkmal Franz' I 246. 388; Denkmal der Katharina von Medici 391.
Dieppe.
St. Remy 357. 381.
St. Jacques 357.
Dijon.
Bibliothek: Vergil-Ausgabe. Miniaturen 9.
St. Michel: Thürme 369.
Hôtel de Vogüé 342.
Privathaus 199.
Douai.
Hôtel de ville 63.
Muſeum: Denkmal von Charles de Lalaing 386.
Dreux.
Hôtel de ville 63.
Du Pailly.
Schloſs 289.

E.

Ecouen.
Schloſs 228. 254. 267. 399. Glasmalerei 419. 420.
Elboeuf.
St. Etienne: Glasgemälde 422.
St. Jean: Glasgemälde 422.
Epernay.
Notre-Dame: Portal 366.
Etrepilly.
Kirche 362.
Evreux.
Kathedrale: Façade 356; Kapellengitter 381.

F.

Fécamp.
Kirche: Kapellengitter 380.
Château des Ifs 341.
Fère-en-Tardenois.
Schloſs 156.
St. Florentin (Burgund).
Kirche 367.
Folembray.
Schloſs 127. 246.
Fontainebleau.
Schloſs 100. 102. 103. 106. 107. 113. 329; Decke 53; Kapitäl 53; Ballsaal 109; Hirſchgalerie 331.
Fontaine-Etoupefour.
Schloſs 155.
Fontaine-Henri.
Schloſs 154.
Fougères.
Schloſs 62.
Frankfurt a. M.
Miniaturen bei Herrn Ludw. Brentano la Roche 9. 11. 12. 13.

G.

Gaillon.
Schloſs 69. 72. 75. 224; Garten 302. 303. 305. 307.

Digitized by Google

St. Germain-en-Laye.
Schloſs 116. 118. 119.
St. Germain de Livet.
Schloſs 155.
St. Gervais.
Kirche 362.
Giſors.
Kathedrale: Orgelempore 382; Façade 353; Glasgemälde 422.
Goupillières.
Kirche: Chorſtühle 383.
Gouſſainville.
Kirche 362.

H.

Huleux.
Manoir 156.

I.

Ivry-la-Bataille.
Schloſs 155.
Isle-Adame.
Kirche 362.

J.

Joinville.
Privathäuſer 200.

L.

La Ferté-Milon.
Notre-Dame 361.
La Muette.
Schloſs 120. 121. 246.
Landifer.
Schloſs 152.
Laon.
Kathedrale: Kapellengitter 382.
La Rochefoucauld.
Schloſs 51. 159.
La Rochelle.
Stadthaus 344.
Laſſon.
Schloſs 154.
St. Leger.
Schloſs 246.
Le Mans.
Kathedrale 32.
Privathaus 199.
Le Verger.
Schloſs 137.
Lille.
Börſe 317.
Limoges.
Limoſiner Email 411. 413.
Limour.
Schloſs 246.
London.
Miniaturen bei Lady Springle 9.
Kenſington-Muſeum: Emailkanne 413.
Longni.
Kirche Notre-Dame de Pitié 357.
Lude.
Schloſs 152.
Luxeuil.
Privathäuser 200.
Luzarches.
St. Damian 362.
Lyon.
Stadthaus 346.
St. Nizier, Portal 244. 245. 377.

M.

Maffliers.
Kirche 362.
Magny.
Notre-Dame 362.
Taufbrunnen 382.
Maignelay.
Kirche 385.
Mantes.
Brunnen 215. 217.
Marchais.
Schloſs 156.
Martainville.
Schloſs 62.
Maune.
Schloſs 300.
St. Maur.
Schloſs 245. 262.
Meillant.
Schloſs 60.

Digitized by Google

Melun.
St. Aspais 361.
Mesnières.
Schloſs 153.
Mesnil-Aubry.
Kirche 362.
Monfort l'Amaury (Seine et Oiſe).
Kirche: Glasgemälde 421.
Montal.
Schloſs 162.
Montargis.
Kirche 235.
Schloſsgarten 302. 304. 306.
Montereau-Fault-Yonne.
Kirche 361.
Montjavoult.
Kirche 361.
Montmorency.
St. Martin: Glasgemälde 421.
St. Michel ſur Orge: Glasgemälde 421.
Mortagne.
Kirche 357.
Mosne, ſ. Maune.
Moulins.
Schloſs 152.
München.
Hofbibliothek: Boccaccio-Ausgabe, Miniaturen 9. 11.

N.

Nancy.
Franciskanerkirche: Denkmal Herzog René's II. 384.
Herzogl. Palaſt 79.
Nantes.
Kathedrale: Grabmal Franz II. 81.
Nantouillet.
Schloſs 129. 131; Treppe 53. 132.
Narbonne.
Maiſons des nourrices 320.
Kathedrale: Grabmal 386.
Nevers.
Herzogl. Schloſs 153.
Fayencen 409. 410.
Muſeum: Vaſen 410.
Noyon.
Hôtel de ville 63.
Nürnberg.
Service von Pierre Reymond bei der Familie Tucher 417.

O.

Oiron.
Schloſs 152.
Schloſskapelle: Bodenplatten 400.
Fayencen 406.
St. Omer.
Kathedrale: Grab Sidrachs de Lalaing 385.
Grabmal des Biſchofs Euſtache de Croy 385.
Orléans.
Stadthaus 205.
Pavillon der Jeanne d'Arc 310.
Haus der Agnes Sorel 181.
Haus Franz' I. 185.
Haus der Diana von Poitiers 308.
Haus des Jean d'Alibert 309.
Haus des Du Cerceau 310.
Privathäuſer 308. 310.
Privathäuſer in Holz 188.
Privathäuſer in Quadern 191.
Priathäuſer in Quadern und Backſtein 194.
Othis.
Kirche 361.

P.

Paray-le-Monial.
Privathaus 198.
Paris.
Nationalbibliothek: Joſephus-Ausgabe, Miniaturen 9; Livius-Ausgabe, Miniaturen 9.
Miniaturen bei Baron Feuillet de Conches 9.
St. Etienne du Mont 358; Façade 360. 377; Glasmalerei 419. 421.
St. Euſtache 360; Glasgemälde 421.
St. Germain l'Auxerrois 57. 226; Glasmalerei 421.
St. Gervais 57. 377; Façade 337; Glasgemälde 419. 420. 421.
St. Jacques de la boucherie: Thurm 57.
St. Louis - St. Paul 378.
St. Médard 57; Glasgemälde 421.
St. Merry 57; Glasgemälde 421.
St. Séverin 57; Glasgemälde 421.
Karmeliterkirche 378.

Digitized by Google

Kirche der Sorbonne: Kuppel 379; Grabmal Richelieu's 391.
Kloſter Val de grâce: Kuppel 379.

Louvre 229. 325; Treppe zur Gemäldegalerie 56; Muſeum: Marmorrelief von Gaillon 72. 77; Relief von St. Germain l'Auxerrois 226; Emailbilder von Limoſin 418; Bodenplatten 390; Jagdgourde 398; Glasgemälde von Couſin 420.
Apollogalerie: Schild von 1555 413; Schüſſel von Pierre Reymond 416; Portrait des A. von Montmorency 418.
Tuilerien 245. 257. 325.
École des beaux arts: Portal von Gaillon 75; Bruchſtück von Anet 253.
Sammlung Baſilewski: Limoſiner Email 416.
Sammlung James Rothſchild: Email-Schale 418.
Sammlung Alphons Rothſchild: Email-Triptychon 418.

Aquäduct von Arcueil 337.
Fontaine des Innocents 217. 226. 228.
Haus Franz' I. 202.
Hôtel de Cluny 59. 394. 399.
Hôtel Sully 343.
Hôtel de la Trémouille 59.
Palais de Juſtice: Saal 66. 337.
Palais Luxembourg 334.
Palais Royal 344.
Place Dauphine 333.
Place de France 333.
Place Royale 332.
Pont Neuf 333.
Pont Notre-Dame 66.
Schloſs Madrid 96. 246.
Stadthaus 210.

Pleſſis-Placy.
Kirche 382.

Pont-Audemer.
Kirche 357.

Pontoiſe.
St. Maclou 362.

Q.

St. Quentin.
Hôtel de ville 63.

R.

Ravenel (Iſle de France).
Kirche 392.

Rheims.
St. Jacques: Kapelle 373.
St. Remy: Chorſchranken 381.
Rathhaus 346.
Haus Féret de Montlaurent 315.
Privathaus 199.

Rocher de Méſanger.
Schloſs 152.

Rodez.
Notre Dame: Kapellengitter 380.

Rouen.
Kathedrale 57. 75. 227; Grabmal Amboiſe 81; Denkmal Louis de Brézé 388; Glasgemälde 422.
St. Maclou 57. 288; Treppe 382; Thüre 383.
St. Romain 376.
St. Vincent: Glasgemälde 422.
St. Patrice: Glasgemälde 422.
St. Godard: Glasgemälde 422.
Abtei St. Amand 180.
Erzbiſchöfl. Palaſt 75.
Juſtizpalaſt 78.
Hôtel Bourgtheroulde 78. 181.
Haus am Domplatz 79.
Privathäuſer 179. 180. 313. 343.
Hôtel de Than 181.

S.

Sanſac.
Schloſs 152.

Sarcelles.
Kirche 362.

Sarcus.
Schloſs 155.

Saumur.
Hôtel de ville 63.

Savignies.
Töpferwaaren 398. Steinzeug 401.

Sédières.
Schloſs 153.

Sens.
Kathedrale: Glasgemälde 420; Erzbiſchöfl. Palaſt 49. 172.

Digitized by Google

Serrant.
Schloſs 153.
Sèvres.
Muſeum: Bodenplatten 399.
Sully.
Schloſs 294.

T.

Tanlay.
Schloſs 338.
Tarascon.
Schloſs 29.
Kathedrale, Grabdenkmal 31.
Tillières.
Kirche 356; Treppe 53.
Tilloloy.
Kirche: Façade 365.
Toul.
Kathedrale: Urſula-Kapelle 376.
Toulouſe.
Kirche Dalbade: Portal 366.
St. Sernin 366.
St. Pierre: Chorſtühle 383.
Jeſuitencollegium 204.
Hôtel d'Aſſezat 317.
Hôtel Catelan 319.
Hôtel Meynier 204.
Maiſon de pierre 319.
Palais du Capitol 318.
Tourlaville.
Schloſs 155.
Tours.
Bibliothek: Livius-Ausgabe. Miniaturen 9.
Kathedrale: Grabmal 81; Thürme 369.
Privathäuſer 200.
Brunnen 215.
Tréport.
Kirche: Portal 352.
Triel (Dep. Seine et Oiſe. Arr. Verſailles.)
Kirche: Glasgemälde 420. 421.
Troyes.
Kathedrale 57.
St. Jean 364.
St. Nicolas 363; Kanzel 384.
St. Nizier 364.
St. Pantaléon 363.
St. Remy 364.
Hôtel de Vauluiſant 315.
Privathaus 200.

U.

Uſſé.
Schloſs 151.
Uſſon.
Schloſs 157. 158.

V.

Valençay.
Schloſs 153.
Valence.
Privathaus 205.
Vallery.
Schloſs 224. 277; Garten 303.
Valmont.
Abteikirche 356.
Varengeville.
Schloſs 138.
Verneuil.
Schloſs 278; Garten 304. 305.
Verſailles.
Muſeum: Denkmal des Herzogs von Rohan 391.
Vétheuil.
Kirche: Façade 353.
Villeneuve.
St. Georges 362.
Villers-Cotterets.
Schloſs 125. 249; Garten 303; Kapelle 246. 377.
Villiers-le-Bel.
Kirche 362.
Vincennes.
Schloſs 246.
Schloſskapelle: Glasgemälde 420.
Viviers.
Maiſon des chevaliers 321.

W.

Wideville.
Schloſs 340; 341.
Wien.
Email-Schüſſel beim Fürſten von Liechtenſtein 416.

Digitized by Google

VERZEICHNISS

DER

KÜNSTLERNAMEN.

A.

Abaquesne, Maſſeot 399.
Abbate, Nicolo dell' 40. 110.
Agaſſe, Gilles 125.
Aſſelin, Jehan 210.

B.

Bachelier, Nicolas 367. 380.
Bagnacavallo, 116.
Baril, Jehan 301.
Bartolommeo da Miniato 115.
Bellin, Nicolas 115.
Bernard, Salomon 20. 24. 25.
Bernart, Jehan 406.
Biard, Pierre 212.
Biart, Colin 69. 76.
Boccador, Domenico 210. 227.
Boghem, Louis van 370.
Bontemps, Pierre 390.
Bony, Jean de 76.
Boudin, T. 381.
Breton, Gilles le 115.
Briot, François 400.
Broeucq, Jacques du 385.
Broſſe, Jean 279.
Broſſe, Salomon de 334. 336. 377.
Bullant, Jean 56. 156. 254. 257. 262. 264. 362.

C.

Cellini, Benvenuto 40. 116. 250.
Chambiges, Pierre, der ältere 117. 121. 123.
Chambiges, Pierre, d. j. 230. 231.
Champaigne, Philippe 325.
Charpentier, François 406.
Chaſtellan, Jean 115.
Clouet, Vater und Sohn, 40.
Columb, Michel 72. 76. 81. 215.
Conrade, Brüder 409.
Cornedieu, Pierre 77.
Coſſart, Jean 356.
Coulombe, Michault 72. 76. 81. 215.
Court, Jean 418.
Court, Suſanne de 418.
Courtois, Pierre 100. 416. 418.
Courtois, Jean 416. 418.
Courtois, Martial 418.
Courtois, Antoine 418.
Couſin, Jehan 26. 27. 28. 228. 273. 420.

D.

David 360.
Delaplace, Richard 77.
Delorme, Philibert 100. 227. 230. 243. 257. 388.
Delorme, Pierre 42. 56. 71. 75.
Derrand, François 378.

Digitized by Google

Deſtré, Julien 317.
Duban, Felix 68. 88.
Dubois, Jehan 77.
Du Cerceau, Baptiſte 242. 328.
Du Cerceau, Jaques Androuet 41. 96. 112. 228. 230. 231. 235. 257. 272. 278. 284. 286.
Du Cerceau, Jacques d. j. 243. 328.
Du Cerceau, Jean 243.
Dupérac, Etienne 331.

F.

Fain, Pierre 74. 75.
Falaize 383.
Fine, Oronce 19. 20. 21. 23.
Fontaine 329.
Fouquet, Jean 9. 40.
François, Baſtien 215.
François, Gratien 100.
François, Jean 100.
François, Martin 215.
Fréminęt 332.

G.

Gadier, Pierre 100.
Galier, Robin 209.
Gaillard, Pierre 430.
S. Gallo, Giuliano da 64.
Gannat, François 265.
Gauvain, Manſuy 79.
Giocondo, Fra 4. 66. 74.
Godinet 172.
Gouffier, Helene 406.
Gouffier, Claude 408. 409.
Goujon, Jean 225. 226. 227. 254. 272. 388.
Grappin, Jean 353. 362.
Grappin, Robert 353.
Graſſot, Taſſin 420.
Guerpe, Richart 77.
Guillain, Pierre 212.
Guillain, Guillaume 117.

H.

Hangeſt, Helene de 406.
Hympe, Jacques 420.

J.

Jouy, Manſard de 361.
Juſte, Antoine 77.
Juſte, Jean 81. 386.

L.

Langlois, Jehan 117.
Laurana, Francesco 30.
Le Breton, Gilles 115.
Le Breton, Jacques 125.
Le Breton, Guillaume 125.
Le Brun, Charles 325.
Leduc, Gabriel 379.
Lemercier, Jacques, 328. 332. 343. 379.
Lemercier, Pierre 362.
Le Gascon 437.
Lemuet, Pierre 379.
Le Pot, Nicolas 273. 419.
Le Pot, Jean 419.
Le Preſtre, Blaiſe 175.
Le Prince, Enguerrand 419.
Le Prince, Jean 419.
Le Prince, Nicolas 419.
Le Roux, Roullant 79. 81.
Lescot, Pierre 34. 56. 225. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 267.
Le Sueur, Euſtache 325.
Levau 329.
Limoſin, Leonard der ältere 414. 417. 418.
Limoſin, Leonard der jüngere 418.
Limoſin, Jean 418.
Limoſin, Joſeph 418.
Lionardo da Vinci 39. 377.
Lordas, Sicard de 163.
L'Orme, Philibert de 100. 227. 230. 243. 257. 388.
L'Orme, Pierre de 42. 56. 71. 75.
Lyſſorgues, Guillaume 164.

M.

Manſard, François 379.
Manſard de Jouy 361.
Manſart 88. 95.
Manſuy, Gauvain 79.
Métezeau, Louis 231. 328.
Métezeau, Thibault 231. 328.
Meynal, Bertrand de 76.
Miniato, Bartolommeo da 115.
Monoier, George 385.
Moreau 361.
Mugiano, Lorenzo de 77.

N.

Nepveu, Pierre 95.
Nouailher (Noylier), Nicolaus 418.

Digitized by Google

P.

Pacherot, Geraulme 76.
Paliſſy, Bernard de 228. 401.
Pape, M. D. 418.
Penicaud, Jean 412.
Percier 329.
Perrault 329.
Pietro da Milano 30.
Pilon, Germain 390. 391.
Pinaigrier, Robert 419.
Pinaigrier, Nicolas 419.
Pinaigrier, Louis 419.
Pinaigrier, Jean 419.
Pouſſin, Nicolas 325.
Primaticcio 40. 100. 110. 115. 116. 230. 245. 266. 274.

R.

Rafael 40.
Reymond, Pierre 416.
Robbia, Girolamo della 98. 100. 115.
Rochetel, Michel 418.
Roſſo 40. 110. 115. 272.
Roullant le Roux 79. 81.
Roux (maître) 110.
Rubens 334.

S.

Sambiches, Pierre 210.
Sangallo, Giuliano da 64.
Sarazin 328.
Sarto, Andrea del 40.
Senault, Guillaume 75.
Serlio 41. 108. 114. 227.
Sohier, Hector 154. 155. 350.
Solario, Andrea de 41. 72. 77.

T.

Teſſon, Mathias 315.
Theodor 382.
Tizian 40.
Tory, Geofroy 16. 18. 20.
Trinqueau 95.

V.

Valence, Pierre 76.
Vaultier, Robert 125.
Viart 206.
Vinci, Lionardo da 39.
Viollet-le-Duc 98.
Visconti 329.
Vouet, Simon 325.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ren
L96f

FA1736.1
Geschichte der renaissance in Frank
Fine Arts Library
BAG3912
3 2044 034 375 808

Digitized by Google